MUSIQUES EN PRATIQUE

COLLECTION M. ASSELINEAU - E. BÉREL

LE MOYEN AGE, LA RENAISSANCE

guide pédagogique

M. AST
M. DELLINGER
B. SCHEYER

EDITIONS
J.M. FUZEAU

MUSIQUES EN PRATIQUE

COLLECTION M. ASSELINEAU - E. BÉREL

LE MOYEN AGE, LA RENAISSANCE

guide pédagogique

M. AST
M. DELLINGER
B. SCHEYER

EDITIONS
J.M.FUZEAU

GUIDE PÉDAGOGIQUE

LE MOYEN AGE, LA RENAISSANCE

M. AST
M. DELLINGER
B. SCHEYER

MUSIQUES EN PRATIQUE

CONCEPTION ET COORDINATION GÉNÉRALE
M. ASSELINEAU - E. BEREL

© 1989 by
EDITIONS J.M. FUZEAU S.A.
B.P. 6 - 79440 COURLAY - FRANCE
tous droits réservés

N° 1564
ISBN : 2.9052.17.30.8

PLAN DU GUIDE PÉDAGOGIQUE
MOYEN AGE - RENAISSANCE

Ière PARTIE

Introduction
A - Evolution des formes et de la pratique musicale p. 9
B - Evolution de l'écriture musicale p. 20
C - Présentation des principaux instruments p. 26
D - Glossaire p. 41

IIe PARTIE - Présentation des œuvres proposées

A - Musiques pour la danse
Quinte estampie royale p. 53
Ungaresca p. 55
Saltarello p. 56
Pavane et Gaillarde p. 58
Deux Allemandes p. 62

B - Musiques sacrées
Tenebrae facta sunt (grégorien) p. 67
Beata viscera (conduit) p. 68
Alle, psallite cum, luya (Motet XIIIe) p. 71
Ad mortem festinamus (LLibre vermell de Montserrat) p. 75
Déploration de la mort de J. Ockeghem p. 77
Messe Pange lingua (Kyrie) p. 81
Psaume 133 : O combien est plaisant et souhaitable p. 86

C - Musiques profanes
Quand vei l'alauzeta p. 90
Sire Cuens, j'ai viélé p. 91
Le conte du Graal p. 95
Dieu soit en cette maison p. 99
De los alamos p. 103
La Guerre (ou la bataille de Marignan) p. 105
Mignonne, allons voir si la rose p. 110
Perdre le sens devant vous p. 113

SOMMAIRE DE LA COLLECTION

1. Écoute et découverte des instruments
2. Les formes musicales "A"
   Suite - Concerto - Sonate - Symphonie
3. Moyen Âge - Renaissance
4. Écoute et découverte de la voix
5. Les formes musicales "B"
   Canon - Fugue - Variation - Ouverture - Poème symphonique
6. Les formes vocales
   Messe - Requiem - Motet - Vêpres - Passion - Oratorio - Cantate - Opéra - Opérette - Lied
7. Musiques du monde
8. XVII^{e} - XVIII^{e} (« Baroque - Classique »)
9. Musiques et danses traditionnelles d'Europe.

POUR CHAQUE DOSSIER

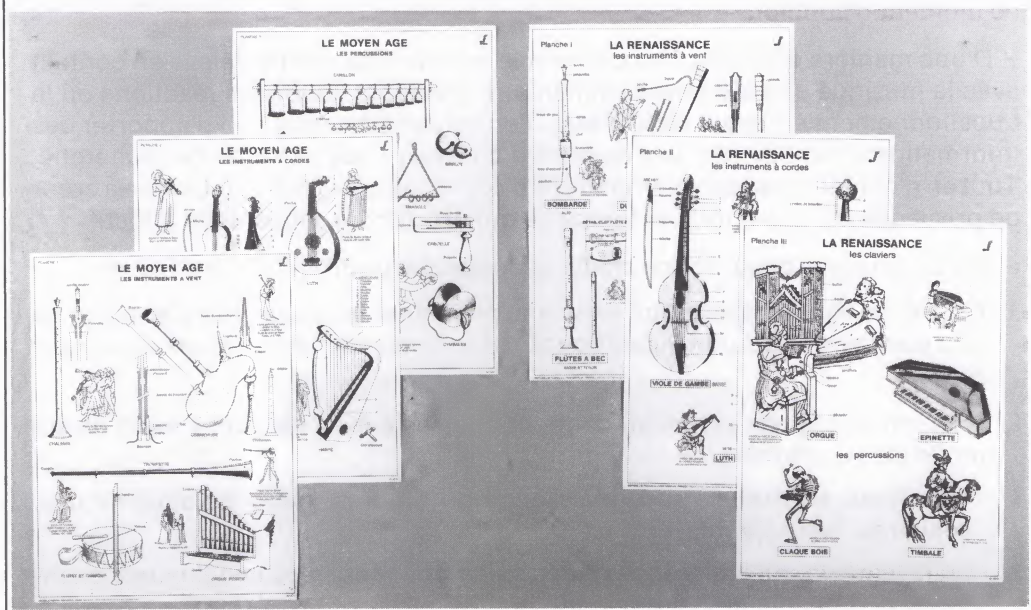
– un guide pédagogique
– un cahier de « travaux pratiques »
– un ou deux CD [ou cassette(s)] « œuvres musicales »
– un CD (ou cassette) « tests sonores »

IMPORTANT

L'utilisation, en parallèle avec ce dossier "Musiques en pratique", des documents ci-dessous mentionnés constituera un complément iconographique tout à fait adapté aux besoins de la classe :

— planches en couleurs - Moyen Age - Renaissance (les instruments)

— planches au trait avec livret (collection Guy Laurent)



— tableau chronologique : Le Moyen Age

— pochette de 8 gravures collection Arrêt sur Image "LE MOYEN AGE"

CATALOGUES ADRESSÉS GRATUITEMENT SUR SIMPLE DEMANDE

Ed. J.M. FUZEAU - B.P. 6 - 79440 COURLAY

AVANT-PROPOS

L'écoute d'une œuvre musicale se situe à différents moments d'un itinéraire pédagogique : selon les cas, elle est amorce, jalon ou aboutissement. Cependant, elle peut aussi se suffire à elle-même, le plaisir esthétique justifiant à lui seul ce moment d'audition.

D'une manière générale, il nous semble essentiel de mettre l'élève en contact avec la musique choisie sans commentaire préalable. Selon les réactions ou le questionnement émanant de la classe, l'enseignant choisira soit d'apporter des informations immédiates, soit de mettre en œuvre des activités de recherche. Tout en n'éludant pas les interrogations d'ordre culturel, l'éducateur aura à cœur de privilégier dans un premier temps ce qui est d'ordre sensoriel et affectif.

Si l'on souhaite dépasser ce stade, la démarche pourrait être la suivante :

1. Ecoute de l'extrait sans autre consigne préliminaire que celle de s'abstenir de tout commentaire durant l'audition afin d'en percevoir le maximum de composantes.
2. Moment d'échange verbal au cours duquel les élèves réagiront selon divers mode de perception :
   - au niveau sensoriel : reconnaissance de timbres, nuances dynamiques, registres, mouvements, etc.
   - au niveau affectif : références à des situations vécues ou imaginaires, manifestations de joie, de rejet ou indifférence, etc.
   - au niveau culturel : situation de l'œuvre et/ou du compositeur dans l'espace et le temps, connaissance des formes musicales, des familles instrumentales, etc.
3. A ce stade, le rôle du maître ou du professeur sera de choisir, en fonction des réactions des élèves mais aussi de ses objectifs pédagogiques le ou les éléments à approfondir lors d'une nouvelle audition. Celle-ci sera l'occasion de vérifier les dires des élèves d'une part, et de découvrir d'autre part les éléments non perçus initialement.

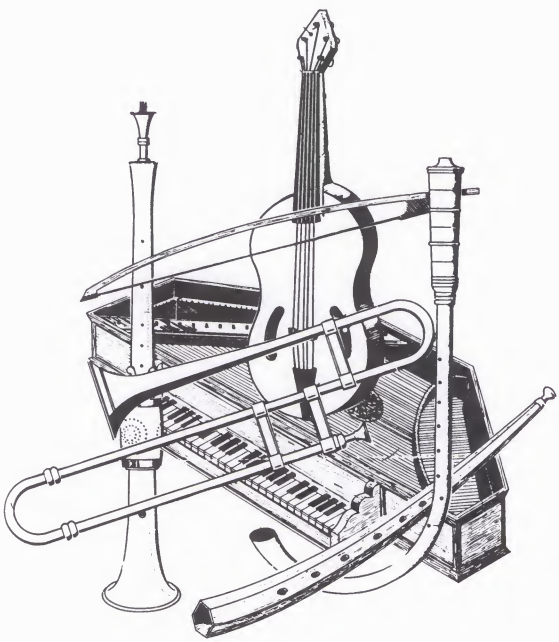
Dans ce guide pédagogique, nous avons étroitement associé les activités d'écoute à une pratique vocale ou instrumentale débouchant tantôt sur l'étude du langage musical, tantôt sur des activités relatives aux autres disciplines d'enseignement.

La conception du cahier de T.P. va dans le même sens, en y adjoignant des activités de synthèse au travers d'un genre ou d'un instrument ainsi que des éléments d'évaluation (tests graphiques et sonores). Dans ce dernier domaine, il appartiendra à l'enseignant d'user avec souplesse du questionnement proposé, d'en extraire ce qui lui semble convenir le plus au niveau de la classe en fonction de l'étude qui a précédé le test.

En aucun cas, nous n'avons réalisé un document sur l'Histoire de la musique de ces deux périodes ; trop d'œuvres et de compositeurs essentiels en sont absents.

Nous avons simplement voulu rendre ces musiques accessibles au plus grand nombre. Nous espérons qu'ainsi les utilisateurs découvriront, et peut-être aimeront, les œuvres de ces siècles, jalons importants dans l'histoire de la musique.

Les Auteurs



A

EVOLUTION DES FORMES ET DE LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE

I - LE CHANT GREGORIEN (OU PLAIN-CHANT*)

Le chant grégorien est à la fois un immense répertoire de musique vocale sacrée et un fait historique considérable qui a profondément marqué la musique occidentale pour plus d'un millénaire.

A l'origine, les liturgies des différentes églises sont très diversifiées et inégalement réparties. Parmi les premiers répertoires connus, il faut citer :

- le répertoire milanais, appelé aussi **"chant ambrosien"**(St Ambroise fut évêque de Milan au IV^{e} siècle)
- le répertoire hispanique ou **"chant mozarabe"** (Séville, Tolède)
- le répertoire gallican ou **"chant des Gaules"**
- le chant romain.

L'unification progressive des liturgies, et par suite, des musiques liturgiques, découle de la volonté politique des Carolingiens d'une part, de celle de la papauté d'autre part. Le chant romain se répand dans le royaume franc. De nombreuses écoles de chant sont fondées ; parmi les plus célèbres, celle de Metz (France) et de Saint-Gall (Suisse) et ultérieurement, celle de l'abbaye Saint-Martial de Limoges.

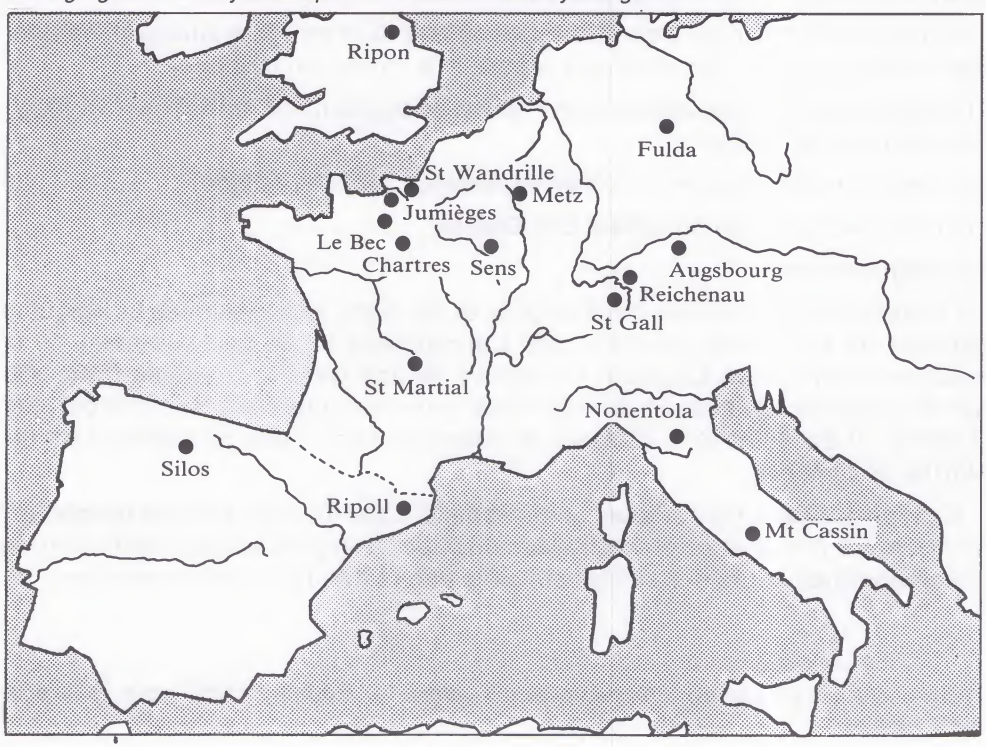
Ce type de chant, monodique, qu'on appellera bien plus tard **"chant grégorien"** en référence à la légende et aux travaux du pape Grégoire Le Grand (540-604), se développera au cours des siècles suivants dans toute l'Europe occidentale.

** Plain-chant (cantus planus) : Terme utilisé par Jérôme de Moravie (≃1250) pour désigner le chant grégorien.*

La légende de Grégoire Le Grand
(d'après codex Bibliothèque de Munich)

D'autres musiques ont probablement existé parallèlement au chant grégorien. Mais l'insuffisance des traces écrites conservées en rend l'étude difficile, car trop hypothétique en l'état actuel des connaissances.

Chant grégorien : abbayes européennes célèbres au Moyen-Age



Plutôt syllabique, au départ (= une seule note par syllabe), le chant grégorien va s'orner de plus en plus (plusieurs notes par syllabe) : il sera plus difficile à mémoriser.

Vers 850, un moine de Jumièges (abbaye de Normandie) met des paroles syllabiques sur les vocalises de l'Alléluia, pour mieux les retenir.

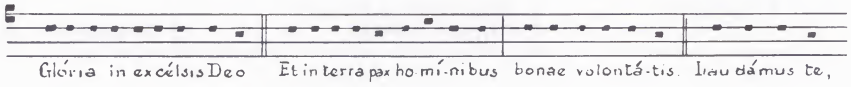
Ce moine, fuyant l'invasion normande, arrive à l'abbaye de St-Gall en Suisse et fait part de son initiative.

Notker, moine de cette abbaye (+ 912), s'enthousiasme pour ce procédé.

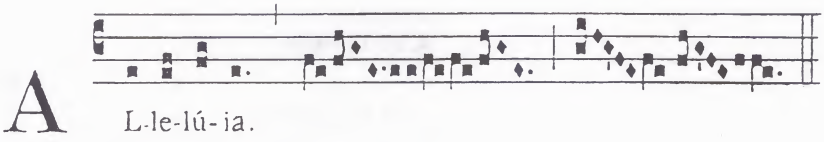
Ainsi vont naître et se développer les "TROPES" qui donneront naissance à la poésie lyrique des Troubadours aquitains, au Drame liturgique, puis aux Mystères et aux Miracles (donc au théâtre).

Exemples d'écritures :

(1) syllabique :



(2) orné :



(3) Kyrié "orné" (gravure musicale contemporaine) :

(4) Kyrie "tropé" :

ÉVOLUTION de la Musique d'ÉGLISE et du théâtre religieux.

	MUSIQUE D'EGLISE	THEATRE RELIGIEUX
	Musique liturgique primitive Chant grégorien	Tropes
IX^{e} siècle	Polyphonie primitive Organum	Drames liturgiques
X^{e} siècle	"	"
XI^{e} siècle	Diaphonie. Déchant. Organum fleuri.	Drames semi-liturgiques
XII^{e} siècle	Organum polyphonique Conduit. Motet : **Léonin** **Pérotin**	**Jean Bodel**
XIII^{e} siècle	Ars antiqua : **A. de la Halle**	
XIV^{e} siècle	Ars nova : **G. de Machaut**	Mystères
XV^{e} siècle	Ecole franco-flamande : **G. Dufay, J. des Près**	**Arnoul Gréban** **Jean Michel**
XVI^{e} siècle	Ecole franco-flamande : **Palestrina, R. de Lassus**	
XVII^{e} siècle		Oratorio

II - NAISSANCE ET APOGÉE DE LA POLYPHONIE

Progressivement, presqu'instinctivement, le chant monodique va s'assortir d'une voix supplémentaire et cette première pratique polyphonique attestée dès le IX^{e} siècle portera le nom d'**ORGANUM** (du grec : instrument, orgue...).

L'époque de Notre-Dame ($\simeq$ 1160-1240) marquera sous l'influence de **Léonin** et surtout de **Pérotin** le passage de cette polyphonie à 2 voix aux organa à 3 ou 4 voix (tenor, duplum, triplum, quadruplum).

La période de l'**Ars Antiqua** ($\simeq$ 1210-1310) verra s'imposer le **MOTET** (qui supplantera peu à peu le **CONDUIT**) et le **RONDEAU** (avec **Adam de la Halle** en particulier). Ces nouvelles formes se libèrent peu à peu de l'emprise de l'inspiration uniquement religieuse.

L'adjonction d'un texte ainsi que les nécessités du rythme mesuré conduisent à la notion d'écriture mesurable. L'**Ars Nova** ($\simeq$ 1320-1377), du nom du traité de **Philippe de Vitry** dans lequel il définit les principes de ce "nouvel art" apportera de grandes innovations et améliorations dans les domaines du système mesuré et dans ceux de la chanson polyphonique et du Motet (**Guillaume de Machaut** en sera le représentant le plus éminent). On peut probablement dater de cette époque les premières notions d'harmonie et le fait que les instruments se détachent maintenant de la voix pour devenir presque autonomes.

L'Ars Subtilior ($\simeq$ 1377-1417) apportera les preuves d'une culture musicale complexe et raffinée. A partir de 1430, l'école franco-flamande portera, avec **G. Dufay** et **Ockeghem** la polyphonie à son apogée ; **Josquin des Prés** et **R. de Lassus** poursuivront dans la même voie jusqu'à la Renaissance qui ouvrira sur une notion d'écriture claire et lumineuse.

Le 15^{e} siècle est l'apogée de l'Art d'enjolivement
- en architecture : le flamboyant
- en musique : ornementation et souplesse

LES PRINCIPALES CRÉATIONS D'UNIVERSITÉS

1215	1222	1230	1250	1290	1360	1385	1475	1500
Paris		Toulouse		Montpellier	Cracovie	Heidelberg	Tubingen	Salamanque
Sorbonne			Bologne	Lisbonne	Paris	Sienne	Trèves	Tolède
		Cambridge	Pise	Prague	Vienne	Cologne	Mayence	St Jacques
Florence					Genève	Erfurt	Upsal	de Compostelle
Oxford						Leipzig	Copenhague	Parme
						Budapest	Barcelone	Mexico
	Padoue					Louvain	Saragosse	Lima

DE MAITRISES

1000	1100	1200	1300	1350	1450	1550
Ratisbonne	St Paul (Londres)	Troyes	Altenburg (Autriche)	Le Mans	Augsbourg	Bourges
Einsiedeln (Suisse)		Amiens	Mayence	Angers	Cambridge	
Westminster		Dresde	Haarlem	Oxford	Vienne	
Aix-la-Chapelle		Leipzig			Autun	
Poznan		Montserrat			Bordeaux	
Chapelle sixtine						
Paris : Notre-Dame						
Chartres						
Lyon						

N.B. - A partir du 14e siècle, le nombre de chanteurs employés dans les Maîtrises de cathédrales devient de plus en plus important. Ceci permit l'essor de la polyphonie chorale : plusieurs voix chantent la même partie.

LES CHEMINS DE SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE

A partir du 11e siècle, et dans l'élan de la "Reconquista", le pèlerinage de St-Jacques-de-Compostelle attire toute l'Europe occidentale.

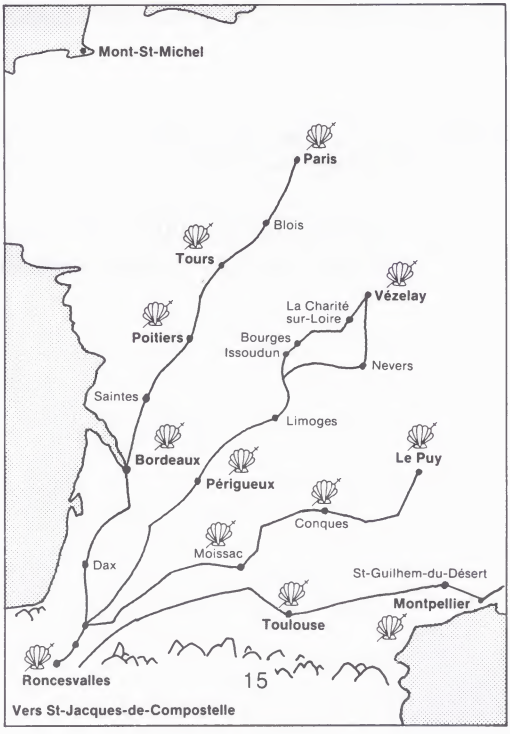
Quatre itinéraires principaux, bien pourvus en gîtes d'accueil, se rejoignent à Roncevaux.

La Réforme protestante, au 16e siècle, provoquera le déclin de ce pèlerinage.

Durant 500 années environ, les chrétiens venant de toutes les contrées d'Europe vont échanger et propager les thèmes folkloriques de diverses régions ainsi que les œuvres musicales religieuses et profanes de leur patrimoine.

D'autres pèlerinages, comme celui de Montserrat, ont aussi des incidences musicales et artistiques.

Chant de Saint-Jacques-de-Compostelle, Codex Calixtinus (1140).



III - LA MUSIQUE PROFANE

Cependant, parallèlement à l'évolution de la polyphonie, la monodie a trouvé, dans le domaine profane, un prolongement très fécond à travers les chansons véhiculées par les poètes musiciens que sont :

— Les **TROUBADOURS** qui apparaissent dans le sud de la France dès la seconde moitié du XI^{e} siècle (en occitan, trobar : trouver). On peut recenser aujourd'hui plus de 400 noms parmi lesquels on peut citer :

Guillaume IX (+ 1127) duc d'Aquitaine et comte de Poitiers ; **Jaufré Rudel** (+ 1150) ; **Bernart (ou Bernard) de Ventadour** (+ 1195) ; **Raimbaut de Vaqueiras** (+ 1207) ; **Guiraut Riquier** (+ 1298).

— Les **TROUVERES** qui sillonnent le nord de la Loire (où l'on parle la langue d'Oïl) un siècle plus tard. Nous en connaissons plus de 600 qui ont laissé 2000 mélodies et 4000 poèmes (au moins...). Parmi les plus célèbres, on peut citer : **Chrétien de Troyes** (+ 1180) ; **Richard Cœur de Lion** (+ 1199) ; **Conon de Béthune** (+ 1219) ; **Colin Muset** (+ 1250) ; **Thibaud de Champagne** (+ $\simeq$ 1258).

— Les **MINNESÄNGER** en Allemagne, à partir de 1150 et jusqu'au début du 14^{e} siècle. Leur poésie, de style aristocratique, s'exprime en Moyen Haut Allemand, comme celle des Goliards.

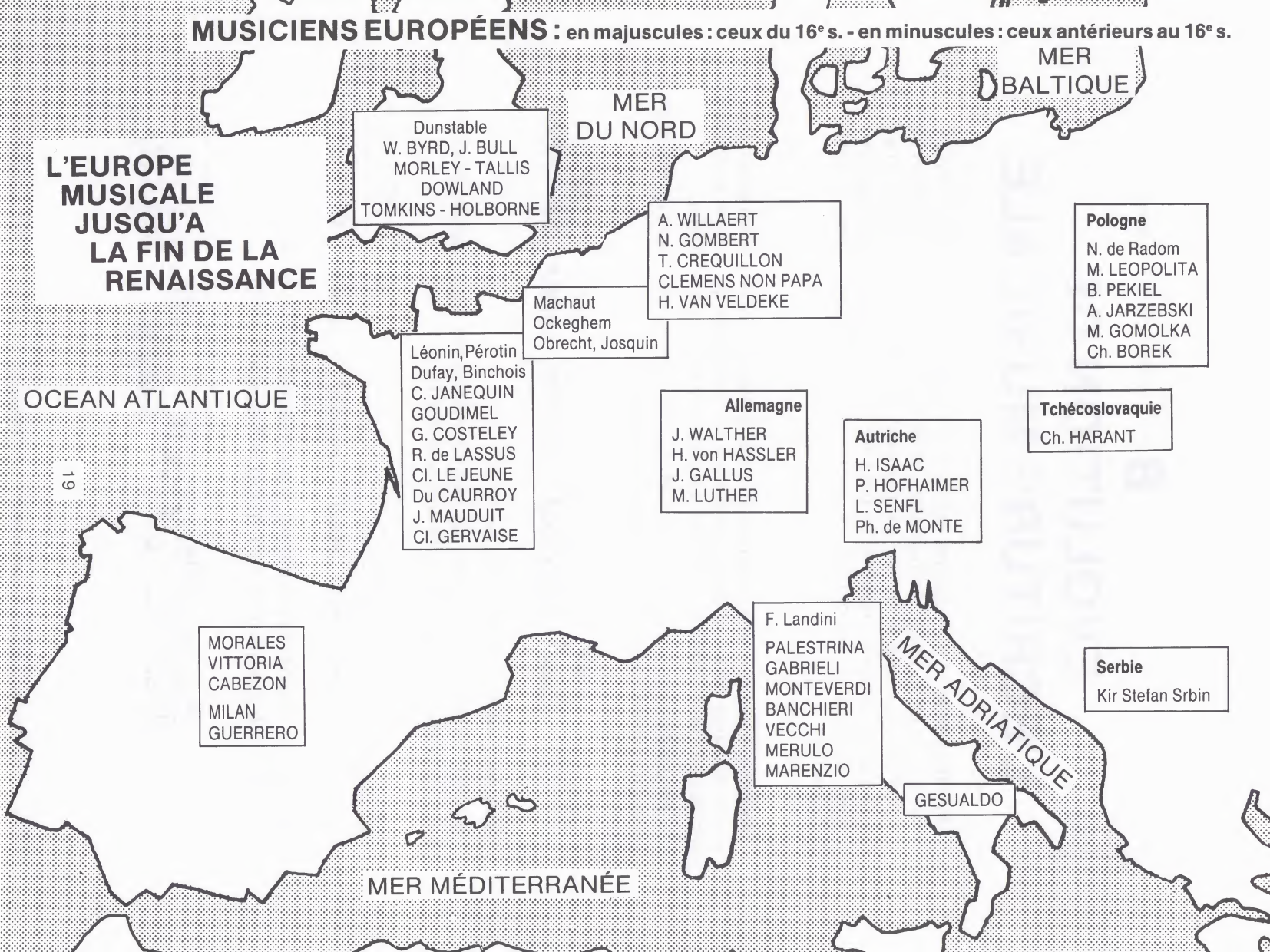
— Les **MEISTERSINGER** leur succèdent à partir du 14^{e} siècle. Ce sont des artisans qui organisent des Ecoles de chant en Allemagne, Autriche, Alsace, Bohème.
Le plus célèbre d'entre eux est Hans SACHS (1494-1576), cordonnier de Nuremberg. Richard Wagner le fait revivre dans son opéra "Les Maîtres chanteurs de Nuremberg" (1868).

TROUBADOURS - TROUVERES - MINNESÄNGER

				Philippe Auguste		St-Louis			Philippe IV le Bel
	2e Croisade			3e Croisade	4e Croisade	Croisade Albigeoise		Croisade de St-Louis	Marco Polo en Chine
	Basilique St-Denis	Cathédrales de : Evreux, Bayeux, Parme, Pise, Paris, Salamanque, Chartres, Laon, Lubeck, Bourges, Amiens, Cologne, Burgos, Sienne, Ulm...					Ste Chapelle		Sorbonne
	1130		1160		1200		1250	1300	1350
TROUBADOUR langue d'oc	Marcabru J. Rudel (+ 1150)		B. de Ventadour (+ 1195)	Raimbaut de Vaqueiras (+ 1207)				Guiraut Riquier (+ 1298)	
TROUVERE langue d'oil				Chrétien de Troyes (+ 1180) Conon de Béthune (+ 1219) Richard Cœur de Lion (+ 1199) Chatelain de Coucy (+ 1203)	Thibaut de Champagne (1201-1253)			Adam de la Halle (1240-1288) Colin Muset (+ 1250) Moniot d'Arras Rutebœuf (+ 1280) Charles d'Anjou	
MINNESANGER Allemagne				Wolfram von Eschenbach (1170-1220) Walther von der Vogelweide (1170-1230)				Tannhaüser (1240-1270)	

Dotés d'une solide culture acquise dans les abbayes, les troubadours et les trouvères qui appartiennent généralement aux classes aisées ou nobles confient progressivement leurs chansons et poèmes aux **jongleurs** et **ménestrels** qui les colportent aux "quatre coins" du pays. Ces chansons, souvent d'inspiration lyrique chez les troubadours ("chanson courtoise"), guerrière chez les trouvères (thèmes des chevaliers partis pour les croisades...), étaient aussi associées aux épisodes et événements de la vie de tous les jours (danses pour les fêtes, célébration de mariages, de funérailles, des corporations, des travaux des champs, de la gloire de Dieu...).

Le développement de cette musique profane allait atteindre son apogée vers 1200 et se propager en Italie, Espagne jusqu'en Hongrie avant de décroître à la fin du XIII^{e}. Ce déclin coïncidait avec celui de la chevalerie mais également avec l'essor de la polyphonie.


MUSICIENS EUROPÉENS : en majuscules : ceux du 16e s. - en minuscules : ceux antérieurs au 16e s.
L'EUROPE MUSICALE JUSQU'A LA FIN DE LA RENAISSANCE
MER DU NORD
MER BALTIQUE
OCEAN ATLANTIQUE
MER MÉDITERRANÉE
MER ADRIATIQUE
Dunstable
W. BYRD, J. BULL
MORLEY - TALLIS
DOWLAND
TOMKINS - HOLBORNE
A. WILLAERT
N. GOMBERT
T. CREQUILLON
CLEMENS NON PAPA
H. VAN VELDEKE
Machaut
Ockeghem
Obrecht, Josquin
Léonin, Pérotin
Dufay, Binchois
C. JANEQUIN
GOUDIMEL
G. COSTELEY
R. de LASSUS
Cl. LE JEUNE
Du CAURROY
J. MAUDUIT
Cl. GERVAISE
Pologne
N. de Radom
M. LEOPOLITA
B. PEKIEL
A. JARZEBSKI
M. GOMOLKA
Ch. BOREK
Allemagne
J. WALTHER
H. von HASSLER
J. GALLUS
M. LUTHER
Autriche
H. ISAAC
P. HOFHAIMER
L. SENFL
Ph. de MONTE
Tchécoslovaquie
Ch. HARANT
MORALES
VITTORIA
CABEZON
MILAN
GUERRERO
F. Landini
PALESTRINA
GABRIELI
MONTEVERDI
BANCHIERI
VECCHI
MERULO
MARENZIO
GESUALDO
Serbie
Kir Stefan Srbin

B

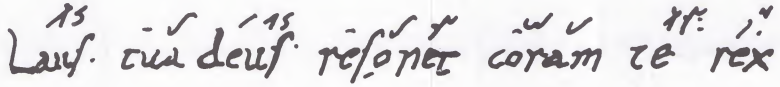
EVOLUTION DE L'ECRITURE MUSICALE

Avertissement : Les quelques exemples ci-dessous présentés ne constituent que de simples témoignages partiels qui jalonnent l'évolution de l'écriture musicale et qui ne s'organisent peut-être pas de façon aussi logique qu'une telle présentation peut éventuellement le laisser supposer. Bien entendu, il est difficile de prétendre à l'exhaustif dans ce vaste domaine...

Avant le X^e siècle : on peut dire que c'est le geste du chef de chœur permettant aux exécutants de se souvenir de la courbe mélodique qui a servi de base à l'écriture de la musique occidentale. Le geste est devenu graphisme.

Les **NEUMES** sont les premiers signes d'écriture de la musique ; ils sont très différents suivant les régions ou pays considérés.

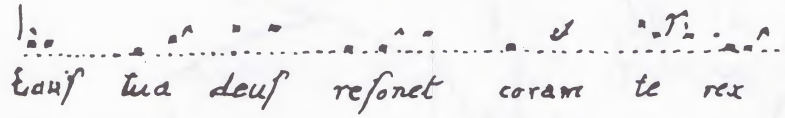
Exemple :



Vers le X^e siècle : on peut trouver

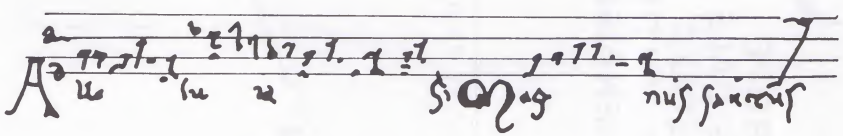
a) soit des neumes "accents", soit des neumes carrés placés de part et d'autre d'une ligne pour indiquer les différences de hauteur.

Exemple :



b) soit des neumes organisés sur une portée de quatre lignes.

Exemple tiré d'un texte musical de **Gui d'Arezzo** (955-1050)



On attribue d'ailleurs à ce moine italien l'origine du nom des notes qu'il aurait emprunté à la première syllabe de chaque vers de l'Hymne* dédiée à St-Jean-Baptiste.

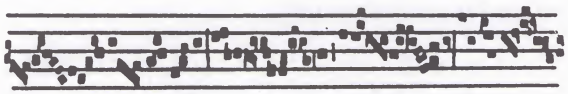
UT Queant Laxis	FAmuli tuorum
REsonare fibris	SOLve poluti
MIra gestorum	LAbii reatum

Le nom de la note SI, attribué plus tard, viendrait des initiales de Sancte Johannes.

Dans les pays anglo-saxons, on nomme les notes à partir des lettres de l'alphabet :

La = A	Si ♭ = B	Do = C	Ré = D
Mi = E	Fa = F	Sol = G	Si ♮ = H

Vers le XIII^e siècle les neumes de forme carrée ou losangée se perfectionnent.



Exemple : d'après le manuscrit de Wolfenbüttel : Alleluya de Perotin.

Vers la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle, la 5^e ligne apparaît et les notes s'écrivent en deux couleurs.

Exemple :

*N.B. : Hymne est masculin dans son acception profane et féminin lorsqu'il s'agit de musique d'Eglise.

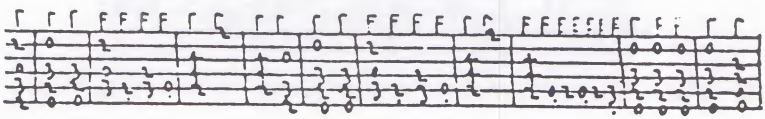
Au XV^e siècle, apparition des notes noires et blanches.

Exemple :

Aux XV^e et XVI^e siècles se développe la tablature de luth. Elle diffère suivant les pays (Allemagne, France, Italie).

Cette écriture musicale n'indique pas les hauteurs de son, mais les doigtés :

Il s'agit d'une représentation schématisée du manche ou du clavier de l'instrument sur laquelle le musicien "voit" ce qu'il doit faire puisque chaque touche ou case est indiquée.
NB : Ce procédé est encore utilisé aujourd'hui dans certains cas pour noter les accords difficiles en guitare par exemple.



Tablature de luth (italien. Ms de Vincenzo Capirol v. 1571).

- Les 6 lignes figurent les cordes du luth.
- Les chiffres désignent les cases.
- Le rythme est indiqué par des hampes de notes.

Au XVI^e siècle, des recueils importants spécifiquement destinés aux instruments voient le jour en Italie d'abord, puis en Allemagne, en France, en Espagne et en Angleterre. Cette production concerne surtout le luth, les claviers (orgues, clavicordes, épinettes), la viole, la flûte, la guitare et les ensembles.

L'une des causes essentielles de cette apparition fut l'invention de l'imprimerie qui donna un essor considérable à la diffusion de la musique.

Les recueils édités à cette époque contenaient la transcription pour instruments des œuvres vocales des compositeurs polyphonistes les plus célèbres : Josquin des Prés, Roland de Lassus... Il ne s'agit pourtant pas de copier : il faut s'adapter aux possibilités de l'instrument et/ou des ensembles instrumentaux. Il s'agit donc plutôt de réinventer une version différente qui sera souvent plus ornée.

La vocation de l'instrument est aussi d'interpréter des danses et d'accompagner la voix. Aussi apparaissent l'importance du rythme et la prédominance de la voix supérieure (le supérius). Alors qu'auparavant, la teneur — ténor — était la voix sur laquelle se développait la polyphonie, on s'oriente peu à peu vers une conception plus harmonique de la musique.

Les éditeurs musicaux les plus célèbres du XVI^{e} siècle ont été : Pierre Attaignant à Paris, Tylman Susato à Anvers, Michel Praetorius en Allemagne.

En conclusion :

D'une manière générale, à cette époque, on n'écrivait pas d'indications précises concernant les instruments, le mouvement et les nuances !

De ce fait, on ne sait pas si une composition était destinée aux voix ou aux instruments (et lesquels ?) ou aux deux réunis.

L'exécution musicale dépend :

- d'une tradition solide :
  . celle des Ménestrels* pour la musique profane
  . celle des Moines pour la musique liturgique
- d'une grande liberté d'interprétation, suivant le contexte social...

Heureusement, des **sources extra-musicales** apportent un éclairage complémentaire. Elles proviennent :

- de documents écrits : chroniques - registre de comptes - manuels liturgiques poésie...
- de documents iconographiques qui offrent des témoignages importants sur la facture des instruments de l'époque...

Fac similé d'une page tirée d'un manuscrit de motets (XIII^e s.) Ed. IV. 6 de Bamberg.

LE DIAPASON

Il s'agit d'une "norme" adoptée pour l'accord des voix et des instruments.

La note "LA" est prise comme référence (voir également le dossier "Les formes musicales").

1 - Historique :

A la fin du 17e siècle, on se réfère aux Flûtes.

Vers 1710, apparaît le 1er diapason à fourchette.

Aux 18e et début du 19e siècles, le diapason varie entre les fréquences 400 et 460 (environ). De ce fait, le "LA" pouvait varier de presqu'un ton :

- dans les grandes villes d'Europe, il y avait environ 17 diapasons en usage,
- du théâtre à l'église de la même ville, il pouvait différer.

Ceci ne facilitait pas la tâche des musiciens !

En 1859, un congrès international, réuni à Paris, fixe le diapason à 435 vibrations par seconde (à la température de 18° centigrade). La chaleur augmente la hauteur des instruments.

En 1939, un autre congrès international, réuni à Londres, fixe le diapason à 440 vibrations par seconde.

Actuellement, le diapason a tendance à monter à 442 vibrations par seconde (à l'orchestre).

Mais les luthiers et les chanteurs lancent un vibrant appel à ne pas continuer cette escalade !

2 - Hertz (Hz)

Ce terme est utilisé pour désigner la hauteur des sons.

Le Hertz est une unité de fréquence adoptée par les acousticiens.

Si l'on fait vibrer une corde 440 fois par seconde, on obtient le "La 3" fixé en 1939 à 440 Hz.

Voici les différentes fréquences des notes de la gamme suivant les deux hauteurs du "La" : 415 ou 440 :

Diapason actuel	262	277	294	311	30	349	370	392	415	440	466	494	523
	Do	do♯	Ré	ré♯	Mi	Fa	fa♯	Sol	sol♯	(La)	la♯	Si	Do
Diapason utilisé pour les instruments "anciens"	247	262	277	294	311	330	349	370	392	415	440	466	494

A l'heure actuelle, les groupes instrumentaux du M.A., de la R. et de l'époque baroque ont tendance à s'accorder au LA 415 Hz.

Principaux instruments en usage au Moyen Age puis à la Renaissance

CORDES

frottées

rebec
trompette marine
vièle à archet
vielle à roue

lira da braccio
viole de gambe

pincées

cistre
guiterne
harpe
luth
lyre
mandore
psaltérion

archiluth
chitarrone
clavecin
épinette
guitare
pandore
theorbe
vihuela
virginal

frappées

clavicorde
dulcimer
échiquier
tympanon

VENTS

flûtes

flûte à bec
flûte de pan (Fresteu)
flûtet
flûte traversière
gemshorn

flageolet
flûtes à bec

anches doubles à cuvettes

chalemie
chalumeau
cornemuse
douçaine
vèze

ORGUE
- portatif
- positif
- orgue régale
- grand orgue

bassanello
bombarde

cervelas
cornemuse
cromorne
doppione
dulciane
hautbois du Poitou
kortholt
sourdine

buisine
corne
cornet
trompe
trompette
trompette à coulisse

saqueboute

PERCUSSIONS

carillon
castagnettes
crotales
cymbales
grelots
guimbarde
nacaires
sistre
tambour
tambour de basque
tambourin
triangle
xibomba

timbales
claquebois

Le fond (gris) souligne simplement les instruments apparus à la Renaissance ce qui n'implique pas forcément l'abandon de ceux mentionnés dans la rubrique Moyen Age (et avant M. A. dans certains cas).

C

LES INSTRUMENTS DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

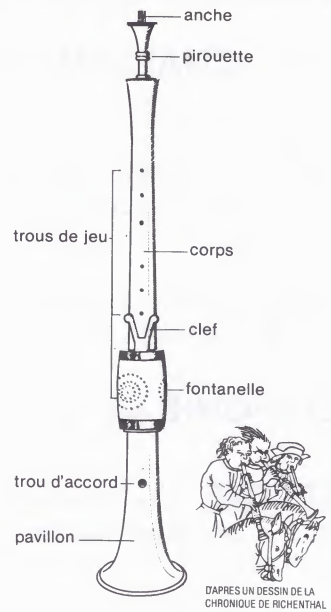
Complémentairement à ce classement instrumental alphabétique, l'enseignant trouvera dans la cassette n° II un certain nombre d'illustrations sonores des timbres instrumentaux. Chaque séquence proposera un ou plusieurs extraits d'un instrument (ou d'une famille instrumentale) en situation de jeu individuelle ou collective.

BOMBARDE (haut instrument)

- Issue de la Chalemie (~ XIV^e^)

- Instrument à anche double doté d'une ou de plusieurs clés suivant la taille (on comptera jusqu'à huit différentes tailles de bombardes à la Renaissance).

Cassette II présentation des timbres FACE A séquence : III (a. b.) (voir notice).

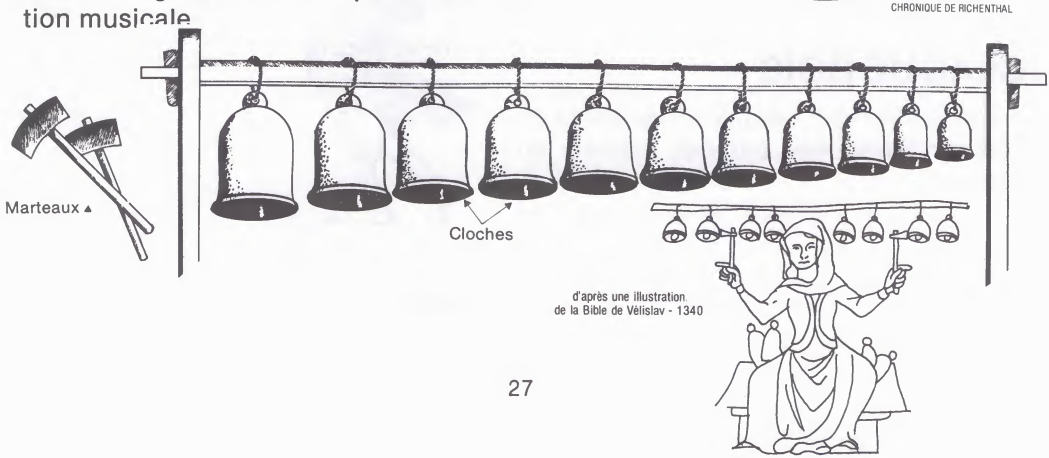


D'APRES UN DESSIN DE LA CHRONIQUE DE RICHENTHAL

CARILLON

- Jeu de cloches accordées

- L'instrument, qui se joue à l'aide de marteaux, accompagne en général le plainchant à l'église et s'utilise pour la formation musicale



d'après une illustration de la Bible de Vélislav - 1340

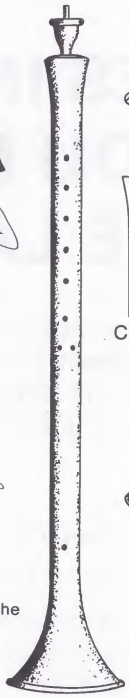
CHALEMIE (de calamus = roseau en latin)

- Très probablement issue du hautbois double égyptien et de l'Aulos, elle trouve un usage régulier dès le XII[e] s.

- C'est un "haut instrument" doté d'une anche double

Cassette II FACE A
séquence : III (c. d. e.)

Egyptienne jouant du double hautbois
env. 1400 avant J.C.



d'après La fleur des hystoires
de la terre d'Orient
France, XV[e] siècle

(Les) **CHALUMEAU**(X)

Il s'agit d'un terme générique qui s'applique aussi bien aux instruments à anche double (chalemie, bombarde, etc.) qu'à l'instrument à anche simple, ancêtre de la clarinette.

Cassette II FACE A
séquence : III (L.)

CHIFONIE (voir vielle)

CISTRE : instrument à cordes pincées, doubles au manche assez allongé. (XVI-XVII[e]).

CLAQUE BOIS

Xylophone rudimentaire. Les lames en bois sont frappées par des maillets en bois.

Etrusque jouant de l'aulos
env. 475 avant J.C.

D'APRÈS LA DANSE MACABRE
DE HANS HOLBEIN 1523/25

CLAVICORDE (Issu du tympanon)

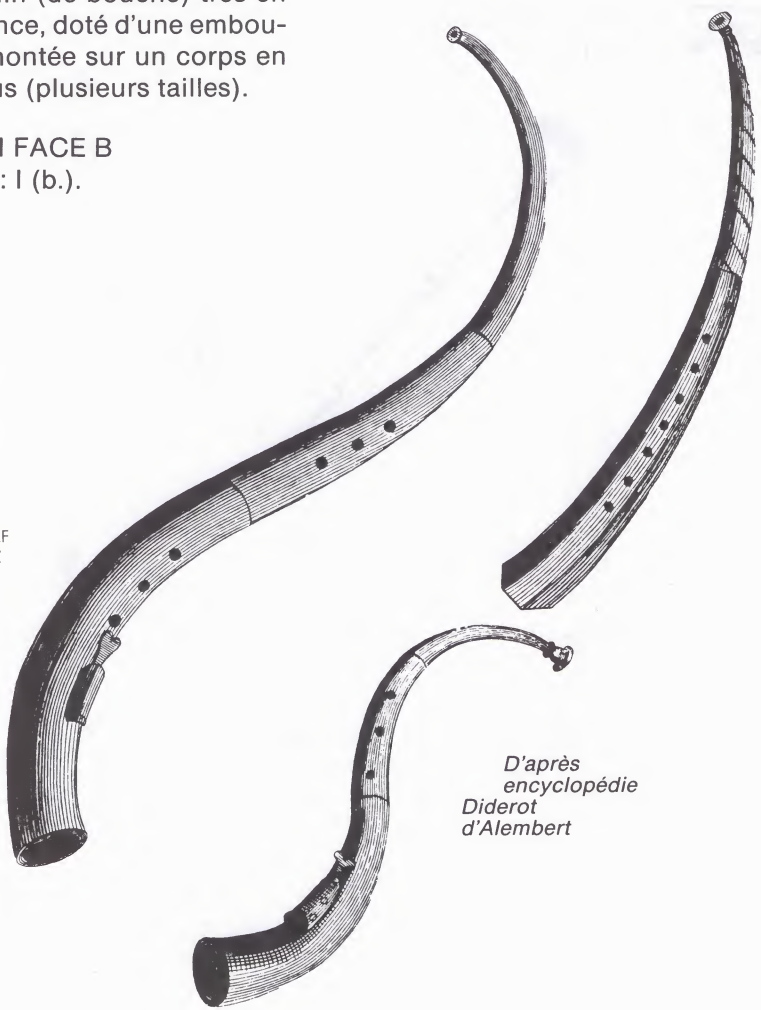
- Né en Italie dans la seconde moitié du XIV^{e} s.
- Instrument à clavier et à cordes frappées (les cordes sont parallèles au clavier et perpendiculaires aux touches).

CORNET (Fin du Moyen Age)

Cornet à bouquin (de bouche) très en vogue à Renaissance, doté d'une embouchure à cuvette montée sur un corps en bois percé de trous (plusieurs tailles).

Cassette II FACE B
séquence : I (b.).

D'APRES UN BAS-RELIEF
DE L'EGLISE DE BIECZ



D'après encyclopédie Diderot d'Alembert

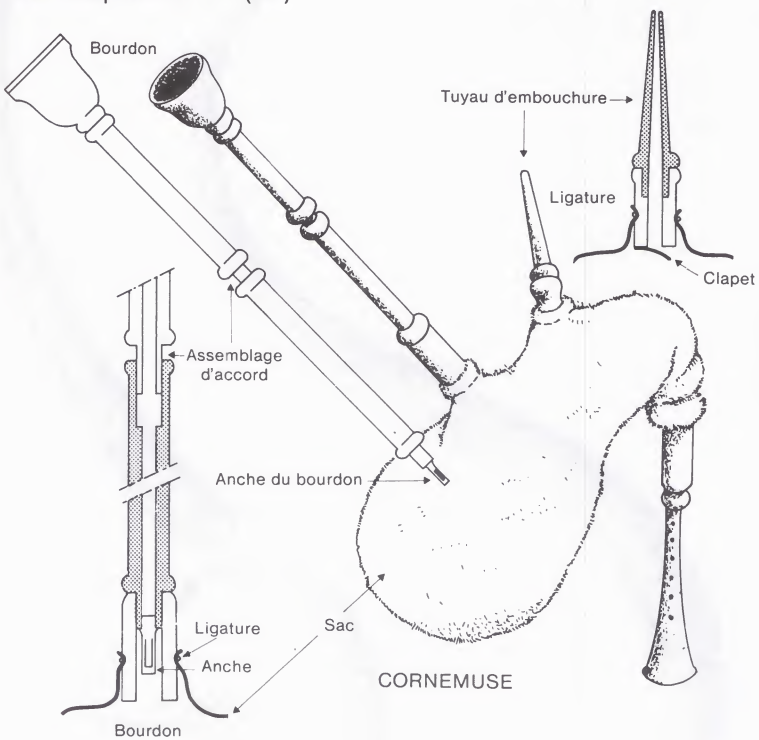
CORNAMUSE

Il s'agit d'une espèce de cromorne droit dont l'extrémité bouchée est percée de petits trous.

CORNEMUSE

Instrument à anches comportant une réserve d'air (sac gonflé par l'instrumentiste) qui, sous l'effet de la pression du bras permet d'alimenter le (ou les) chalumeau(x) mélodiques ainsi que le (ou les) chalumeau(x) de bourdon.

Cassette II FACE A
séquence : III (m.).



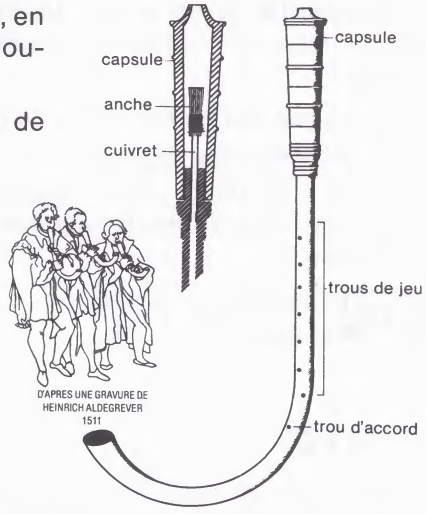
d'après Guillaume de Lorris
et Jean de Meun
Le Roman de la Rose
Carole au jardin de Déduit
France, vers 1380

CROMORNE (Krummhorn : corne recourbée en allemand)

Apparaît à la fin du XV[e] s. Instrument à vent, en bois, au corps recourbé pourvu d'une anche double contenue dans une capsule.

Egalement connu en France sous le nom de tournebout.

Cassette II FACE A
séquence : III (g. h.).



DARBOUKA

Tambour de poterie dont le fût ventru est tenu sous le bras. Instrument à percussion caractéristique de la musique arabo-islamique, son origine remonte au néolithique (4000 av. J.-C.). La darbouka est utilisée tant en musique savante qu'en musique populaire.

Cassette II FACE B
séquence : IV (b.).

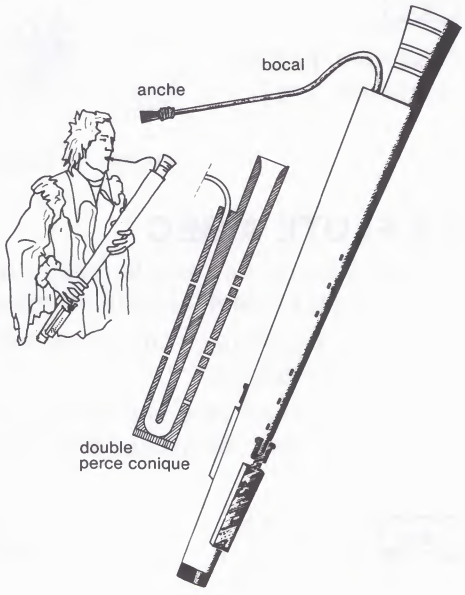
DULCIAN(E) - Sourdeline

- Instrument à anche double doté d'une perce conique repliée en U (on diminue la longueur "hors tout" de l'instrument et on améliore considérablement sa maniabilité).

- On en comptera six modèles différents à la Renaissance.

Cet instrument peut être considéré comme le précurseur en ligne directe du Fagott (basson baroque).

Cassette II FACE A
séquence : III (i. j. k.).



EPINETTE

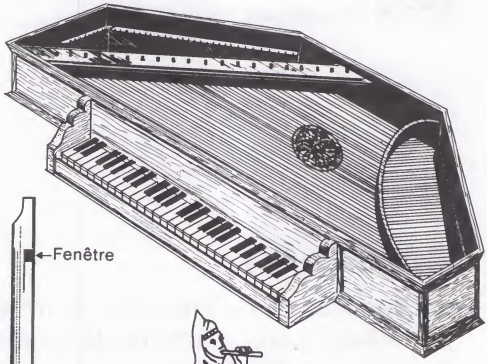
Instrument à clavier et à cordes pincées apparu au XV^{e} siècle ; il appartient à la même famille que le virginal et le clavecin.

Sa caisse de résonance est de forme trapézoïdale.

(L'épinette des Vosges est un autre instrument à caractère populaire : elle comporte des cordes que l'on pince, mais pas de clavier ; elle est issue de la famille des cithares).

Cassette II FACE B
séquence : III (d.).

D'APRÈS UN TABLEAU ITALIEN ANONYME DU XVI^{e} SIÈCLE

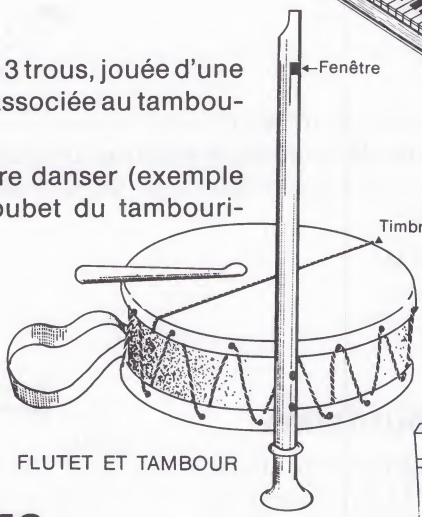


FLUTET

- Flûte à bec, dotée de 3 trous, jouée d'une seule main, toujours associée au tambourin.

- Instrument pour faire danser (exemple aujourd'hui : le Galoubet du tambourinaire).

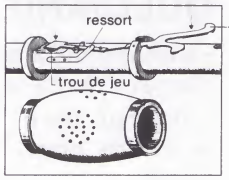
Cassette II FACE A
séquence : I (a.).



FLUTET ET TAMBOUR

d'après une miniature
Codex d'Alphonse X le Sage
"Cantigas de Santa Maria"
Espagne, XIII^{e} siècle

DÉTAIL CLEF FLÛTE A BEC



LA FLUTE A BEC

initialement taillée dans le roseau (environ 6 trous) Flageolet = flûte primitive.

Existe également en corne : (gemshorn ou cor de chamois).

Elle va évoluer vers une facture beaucoup plus élaborée (bois) à la Renaissance.

Cassette II
séquence : I
(b. c. d. e. f. g.).

FLÛTES A BEC "RENAISSANCE"
BASSE ET TENOR

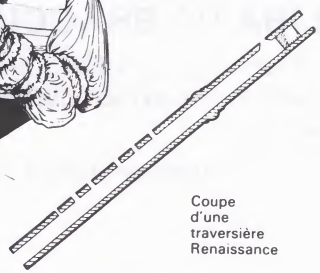
D'APRES LA "FONTEGARA" DE GANASSI

FLUTE TRAVERSIERE

Le modèle médiéval s'assortit de 6 trous de jeu sans clef (existe en 3 tailles) à la Renaissance.

Cassette II FACE A
séquence : II (c. d.).

Flûte Traversière
« Renaissance »
vers 1520

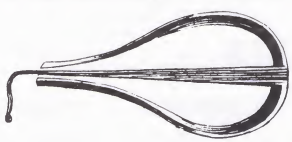


Coupe
d'une
traversière
Renaissance

GUIMBARDE

Cet instrument de musique populaire qui s'apparente aux jouets d'enfants est connu sous une forme peut-être différente en Chine dès le XII[e] siècle et très répandu en Asie, Afrique et Europe dès le XIV[e] siècle. La guimbarde est composée d'un cadre métallique et d'une languette en acier mise en vibration par le pouce, elle se place entre les dents. La guimbarde produit un son fondamental (bourdon)* ; les modifications du résonateur buccal permettent de produire des mélodies.

Cassette II FACE B
séquence : IV (d)



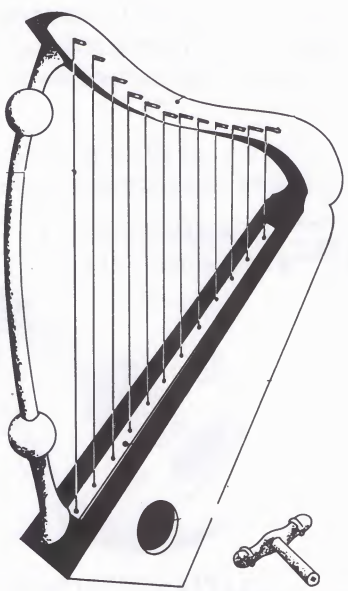
Encyclopédie
Diderot
D'Alembert

HARPE (bas instrument)

Ses limites (accord fixe - jeu diatonique...) ne lui permettent pas d'être utilisée au même titre que les autres instruments à cordes dont les performances s'améliorent de siècle en siècle.

Cassette II FACE B
séquence : III (c.).

d'après Promenade en musique
dans un verger
Tapisserie Flandres vers 1500



Clef d'accord

KAZOO-MIRLITON

Flûte rudimentaire, proche du jouet, que l'on fabrique à partir d'un tuyau (roseau, bois, carton, PVC...) auquel on applique une membrane fine (pelure d'oignon, papier de soie...).

LIRA DA BRACCIO

- Proche de la vièle à archet, elle comporte 5 cordes mélodiques et 2 cordes de bourdon.
- Très utilisée en Italie à la Renaissance.

d'après De Musica de Boèce
Copie du XIVe siècle, Italie

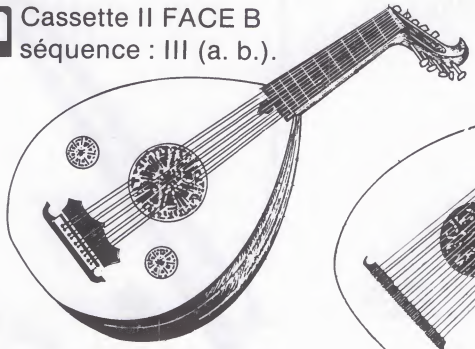
D'APRÈS UN DÉTAIL DU PARNASSE
DE RAPHAËL 1483/1520
Musée du Vatican

LUTH

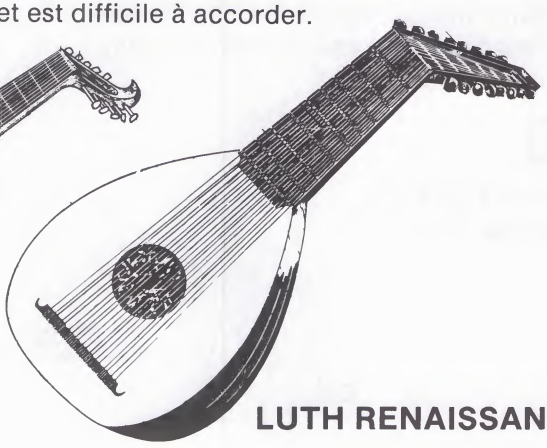
Type d'instrument à cordes pincées, à caisse de résonance en forme de demi-poire, dont le manche est en deux parties qui se coupent à angle droit. Apparu dans l'Antiquité au Proche-Orient, il semble avoir été introduit en Europe au Moyen Age. Les sortes de luth sont nombreuses : théorbe, archiluth, mandore, cistre...

Le luth peut se jouer avec un plectre. Ses cordes sont doubles, sauf la chanterelle. Il se désaccorde souvent et est difficile à accorder.

Cassette II FACE B
séquence : III (a. b.).



LUTH MÉDIÉVAL



LUTH RENAISSANCE

MANDORE

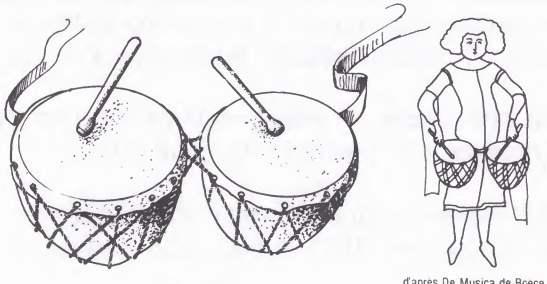
Petit luth possédant 4 cordes doubles. Son jeu est plus aisé que celui du luth.

Ancêtre de la mandoline.

NACAIRES

(ou naquaires) : Instrument à percussion composé de deux bols en argile ou alliage de cuivre recouverts de peaux et percutés par deux baguettes. (Se joue aussi à la main).

Cassette II FACE B
séquence : IV (a.).



NACAIRES

d'après De Musica de Boece
Copie du XIVe siècle

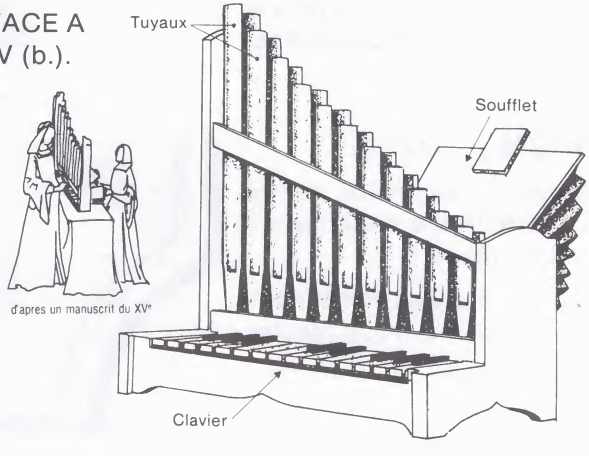
Cet instrument a été découvert pendant les Croisades dans l'orchestre sarrazin.

ORGUE

D'usage profane au départ, l'orgue est introduit dans les églises chrétiennes vers la fin du VIIe siècle.

Charlemagne en fait construire un pour son église d'Aix-la-Chapelle.

Cassette II FACE A
séquence : IV (b.).



ORGUE POSITIF

Entre le X^e et le XII^e siècle, les moines d'occident construisent des orgues dans les églises romanes. Il y en a de deux sortes :

- Orgue POSITIF : posé à terre, on produit le souffle avec les pieds. Les deux mains sont libres pour le clavier.
- Orgue PORTATIF : porté en bandoulière, la main gauche actionne le soufflet, la main droite actionne le clavier. Ces orgues servent lors des processions. On les trouve aussi chez le bourgeois, le seigneur, le ménestrel...

Vers le XII^e siècle, le besoin d'un instrument plus puissant se fait sentir pour remplir les cathédrales gothiques. Le GRAND ORGUE naît et se répand en Allemagne, Suisse, Tchécoslovaquie, Angleterre, France...

Vers la fin du XIV^e siècle, on construit le PEDALIER. Les claviers atteignent l'étendue de 3 octaves. On crée aussi les jeux d'anche.

A partir du XV^e siècle, l'orgue s'enrichit d'un deuxième CLAVIER manuel. La prise de Constantinople en 1453 fait disparaître l'orgue dans les pays du sud-est européen.

Au XVI^e siècle, on invente les tuyaux bouchés et le "trémolo". Les buffets prennent de grandes dimensions et s'ornent de statuettes.

Les Espagnols construisent des orgues au Mexique et dans les autres pays d'Amérique latine. Les Indiens sont enthousiastes !

ORGUE REGALE

Cassette II FACE A
séquence : IV (a.).

(Milieu du XV^e) d'un ambitus de 2 à 4 octaves, il comprend jusqu'à 3 jeux et possède une sonorité proche de celle des cromornes.

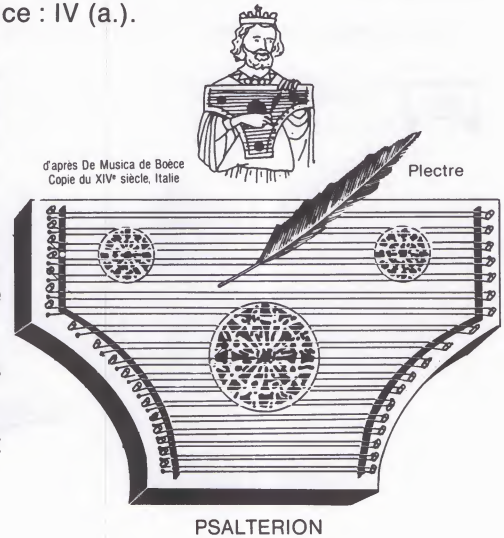
PSALTERION (~ XI^e s.)

De forme variée (triangulaire, carrée, trapézoïdale...) on le trouve cependant le plus souvent en forme de T.

Tendu de cordes doubles voire triples ou quadruples il se joue avec un plectre.

Précurseur du virginal, de l'épinette et du clavecin.

Cassette II FACE B
séquence : III (e.).



PSALTERION

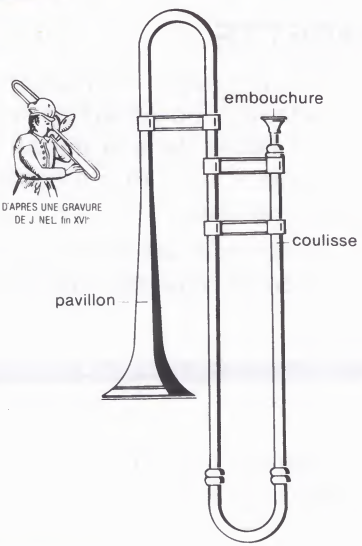
REBEC

Instrument à cordes frottées, en forme de demi-poire, taillé en une seule pièce de bois, souvent monté de 3 cordes. Très utilisé par les ménétriers, il a été peu à peu remplacé par la vièle. On trouve encore des instruments de ce type dans les Balkans et l'Europe de l'Est.

Cassette II FACE B
séquence : II (c.).

SAQUEBOUTE

Milieu du XV^{e} s. Issue de la trompette à coulisse médiévale on en trouve 4 tailles (cf. Praetorius) Alto - Ténor - Basse - Grande Basse.



Cassette II FACE B
séquence : I (a.).

SERPENT

Basse de l'ensemble des cornets (fin du XVI^{e} s.).

Surtout utilisé du XVII^{e} au XIX^{e} s. pour renforcer les sections de basses.

TAMBOURIN à CORDES

Instrument originaire de Gascogne. Il possède 6 cordes accordées en quinte.

La main droite frappe les cordes avec une batte recouverte de velours.

La main gauche joue du Gaboulet.

Cassette II FACE B
séquence III (g)

TIMBALES

Instruments à peau tendue, dérivés des nacaires et progressivement équipés de vis de tension permettant de les accorder et de varier les hauteurs des sons.

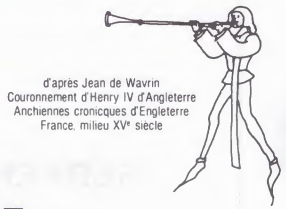
D'APRES LE TRIOMPHE DE MAXIMILIEN 1er. 1526

TROMPETTE

Instrument à cuvette (embouchure), d'abord solidaire du corps de l'instrument (directement taillée dans la masse pour les instruments en corne) qui deviendra amovible par la suite.

On peut distinguer les buisines (trompes droites) des trompettes enroulées.

Cassette II FACE B
séquence : I (b.).

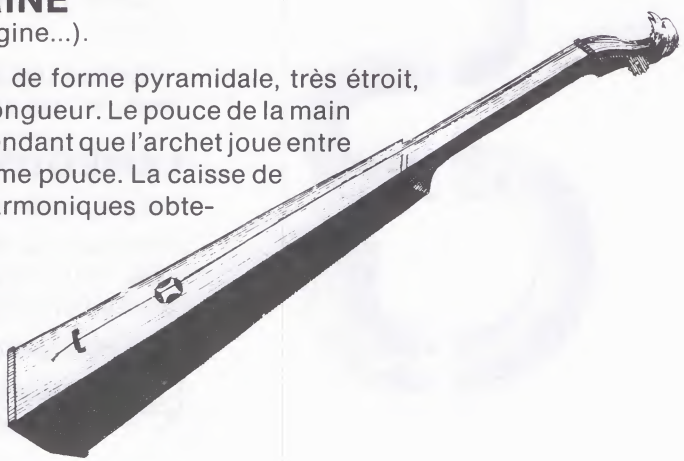


d'après Jean de Wavrin
Couronnement d'Henry IV d'Angleterre
Anchiennes cronicques d'Engleterre
France, milieu XVe siècle

TROMPETTE MARINE

(trompette de Marie à l'origine...).

Instrument à une corde, de forme pyramidale, très étroit, pouvant atteindre 2 m de longueur. Le pouce de la main gauche effleure la corde pendant que l'archet joue entre le sillet supérieur et ce même pouce. La caisse de résonance amplifie les harmoniques obtenues.



Cassette II FACE B
séquence : II (g.).

TYMPANON (DULCIMER en anglais)

Instrument à cordes, pourvu d'une caisse de résonance en forme de trapèze. Les cordes de laiton, montées en chœurs, sont frappées par des battes de bois dur dont l'extrémité en forme de cuiller étroite peut être garnie, selon le timbre souhaité, de cuir ou de feutre.

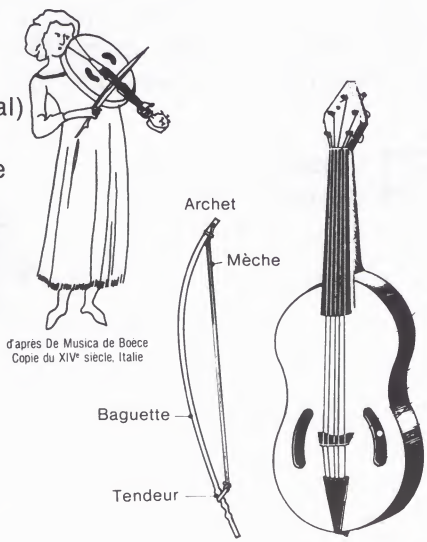
Instrument précurseur de l'échiquier ou du clavicorde.

Cassette II FACE B
séquence : III (f.).

VIELE à ARCHET

Instrument à cordes frottées (5 en général) et à caisse de résonance à fond plat.
Proche du rebec, la vièle fut très utilisée au Moyen Age. Elle fut supplantée ensuite par les violes.

Cassette II FACE B
séquence : II (a. b.).



d'après De Musica de Boece
Copie du XIV[e] siècle, Italie

VIELLE à ROUE - CHIFONIE

Cassette II FACE B
séquence : II (h.).

Instrument à cordes et à touches, mis en mouvement au moyen d'une manivelle ; celle-ci fait tourner une roue qui agit sur un clavier. En plus de la mélodie jouée sur celui-ci, la roue fait entendre un bourdon.

Evolution de l'instrument

1. Organistrum XII[e] siècle
St Jacques de Compostelle
Portique de la Gloire

2. Chifonie
Psaultier de Luttrell
XIV[e] siècle

3. Détail du "Capitano de Baronie"
Jacques Callot, XVII[e] siècle

4. La Belle Vielleuse
XVIII[e] siècle

5. Le "Père Leuleu"
Carte postale, XIX[e] siècle

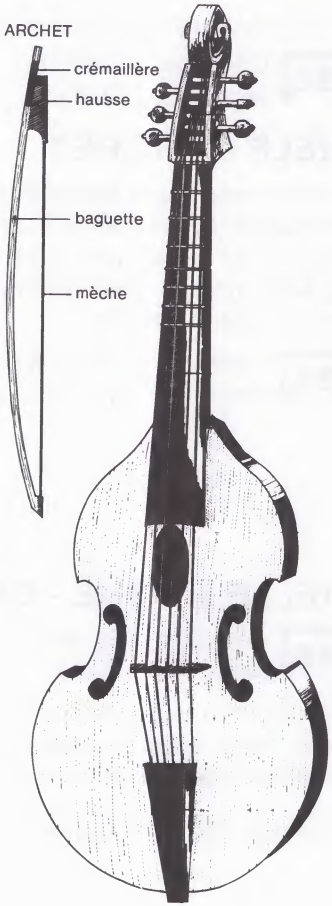
VIOLE

Instrument à cordes frottées issu de la vièle médiévale. Les violes existaient sous différentes formes (v. à bras, v. de gambe, v. d'amour). Très pratiquée aux XV[e] et XVI[e] siècles, elles disparurent peu à peu et tombèrent dans l'oubli au XIX[e].

Viole de Gambe (XV[e])
ou basse de viole, dotée de 5 à 6 cordes et d'un manche muni de frettes, se joue posée entre les jambes. En succès jusqu'aux environs du milieu du XVIII[e].

Cassette II FACE B
séquence : II (d. e. f.).

D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'HORTUS MUSARUM 1553 édité par Pierre PHALESE



D
GLOSSAIRE

A Capella : interprétation vocale non accompagnée par les instruments.

Accord : plusieurs sons joués ou chantés simultanément.

Anacrouse : il s'agit d'une ou plusieurs notes précédant le 1er temps fort du rythme.

Lorsqu'une œuvre commence par une anacrouse :
- la première mesure est incomplète
- la dernière mesure la complète généralement.

Ars antiqua : terme utilisé pour désigner le premier âge de la polyphonie dans la période comprise entre le IXe et le XIIIe siècle inclus. Léonin et Pérotin le Grand, de l'Ecole de Paris, en sont les principales figures.

Ars nova : période qui fait suite à l'Ars antiqua, caractérisée par le développement des formes polyphoniques vocales (conduits, motets, etc...), et par des innovations nombreuses sur les plans rythmiques, harmoniques et instrumentaux. Le théoricien Philippe de Vitry et le compositeur Guillaume de Machaut sont particulièrement représentatifs de cette période.

Ars subtilior : ce terme désigne la musique écrite au moment du grand schisme (1375-1415 environ).

On assiste alors à un raffinement rythmique ainsi qu'à une grande complexité, surtout dans les Ballades, Rondeaux et Virelais.

Ballade : chanson à refrain qui servait de support à la danse avant de devenir chanson savante.

Basse danse : au 15e siècle, c'est une danse de cour répandue en Italie, à la cour de Bourgogne, en Allemagne, Espagne et Angleterre.

Ses figures sont lentes et glissées. C'est une danse "terre à terre", qui ne comporte pas d'intervention de saut.

Bourdon : terme recouvrant diverses acceptions musicales qui expriment toutes le phénomène acoustique produit par un son grave :

- une corde grave qui donne toujours le même son : exemple : le bourdon de la vielle à roue,
- les tuyaux qui sonnent à vide dans la cornemuse,
- un jeu d'orgue,
- une grosse cloche.

Caccia : (Chasse en italien)

Pièce polyphonique composée de 2 voix chantées en canon, accompagnées d'une autre voix instrumentale.

La caccia s'est répandue en Italie à partir du 14e s.

Elle s'inspire le plus souvent de scènes de chasse, mais aussi de scènes de marché ou de scènes d'amour...

Cantus firmus : il s'agit d'une mélodie écrite en valeur longue (assez souvent inspirée du chant grégorien) qui domine toute une composition polyphonique.

Cette mélodie est le plus souvent confiée à la voix de Ténor (= teneur).

Canzone : chanson italienne qui deviendra pièce instrumentale au XVIe siècle.

Carol : actuellement, le Carol est un chant de style religieux populaire, le plus souvent réservé au temps de Noël.

Au Moyen Age, il s'agissait d'une chanson dont le refrain était chanté en chœur et les couplets par un soliste.

Au 16e siècle, époque de la réforme anglicane, on désigna ainsi tout chant de Noël.

Carole : danse en forme de ronde pratiquée au château ou par les paysans.

Chanson de geste : long poème chanté racontant les exploits des chevaliers du Moyen Age.

Ex. : La chanson de Roland (1080-1100).

Conduit : du latin "ducere" = conduire.

Le conduit fut d'abord un chant de procession (de "conduite"), entonné lors de cérémonies religieuses. Monodique à l'origine, il devint polyphonique au XIIe siècle, époque où il acquit également un caractère profane. D'une grande importance dans l'évolution de la musique polyphonique, le conduit s'effaça peu à peu devant le motet au siècle suivant.

Contrepoint : technique musicale qui superpose plusieurs lignes mélodiques.

Danses : voir 2e Dossier : "Suite, Concerto, Sonate, Symphonie".

Déchant : Il s'agit d'une écriture musicale en contrepoint note contre note. Les voix évoluent en mouvement contraire. La voie principale s'appelle "Teneur" (Ténor). La 2e voix est le Déchant : elle est écrite le plus souvent à l'aigu de la 1ere (Discantus).

Diaphonie : organum à deux voix (intervalle de quarte ou de quinte).

Le sens de ce mot a beaucoup évolué au cours des âges.

Au début, il est synonyme de dissonance, puis en arrive à désigner la polyphonie.

A partir du XIIIe siècle, ce terme devient désuet.

Drame liturgique : Représentation théâtrale religieuse née au 9e siècle dans le cadre de la messe et de l'office. Il s'agit de pièces chantées en latin. Elles seront remplacées vers le XIIIe siècle par des pièces en langue vulgaire.

Ecole de Notre Dame : vers la fin du XIIe siècle et le début du XIIIe, les compositeurs parisiens se groupent autour de Notre Dame de Paris. Ainsi Léonin et Pérotin.

Ecole franco-flamande : aux XVe et XVIe siècles, les compositeurs de Hollande, Belgique et du nord de la France exercent une grande influence sur toute l'Europe.

On doit à cette école issue des maîtrises de cathédrales (Lille, Tournai, Liège, Bruges, Anvers...) le renouvellement de la musique religieuse. De G. Dufay qui ouvre la marche, jusqu'à R. de Lassus qui la ferme, nous rencontrons un long défilé de compositeurs célèbres comme : J. Ockeghem, J. des Prés, H. Isaac, J. Mouton, P. de la Rue, J. Arcadelt, N. Gombert, J. Clemens non papa...

Leur style gagne les pays germaniques avec J. Walther, l'Italie avec G. Palestrina, l'Espagne avec C. de Moralès, Th. Victoria et l'Angleterre avec Th. Tallis.

Frottola : d'abord chanson populaire et humoristique de l'Italie du Nord (vers le XVe), elle était de forme strophique avec une reprise et un refrain. Influença la formation du madrigal et des chants festifs florentins à la Renaissance.

Gymel : le Gymel est une forme polyphonique où la mélodie est doublée parallèlement à la 3ce ou à la 6te.

On l'utilise surtout dans les pays scandinaves et en Angleterre dès le XII^{e} siècle.

A cette époque, en Europe, la 3ce et la 6te ne sont pas encore admises comme consonance parfaite.

Harmonie : technique de la constitution et de l'enchaînement des accords.

Hoquet : procédé de découpage mélodique.

Dans le Hoquet, la mélodie est découpée entre deux voix : une voix se tait lorsque l'autre se fait entendre.

Le Hoquet a été surtout utilisé à l'époque de l'ars antiqua et de l'ars nova.

Instruments :

- ***Bas Instruments*** : instruments de sonorité douce réservés à l'intérieur des demeures. Ex. : Harpe, Cordes frottées, pincées, Flûtes.
- ***Hauts Instruments*** : instruments de sonorité forte pour la musique en plein air. Ex. : Chalumeau, Cornemuse, Cor, Trompette, Percussions.

Luthier : Fabricant d'instruments à cordes.

Luthiste : Joueur de Luth.

Mélismatique : se dit d'un chant très orné, riche en dessin mélodique sur une même syllabe d'un texte chanté.

Ménestrel : Musicien organisant les divertissements dans le château du seigneur.

Messe : Musicalement on désigne sous le nom de Messe, l'ensemble des parties fixes de l'Ordinaire. Il s'agit de :

- Kyrie : chant de supplication
- Gloria : chant de louange
- Credo : affirmation de la foi
- Sanctus : chant de louange
- Agnus Dei : chant d'imploration

Certains compositeurs n'écrivent pas de "Credo" : ces messes sont dites "brèves".

Rarement un compositeur écrit une partie du "propre" de la messe. Celui-ci change d'un dimanche à l'autre, d'une fête à l'autre. Le "propre" comprend : Introit - Graduel - Alleluia - Offertoire - Communion.

Mode : (du latin "modus" : manière) : désigne une manière d'être d'un ton en fonction de la disposition des intervalles sur l'échelle d'une gamme. Les modes de ré - mi - fa - sol - la - s'obtiennent en jouant uniquement les touches blanches du clavier, de ré à ré - de mi à mi - de fa à fa - de sol à sol - de la à la.

ECHELLES DES GAMMES MAJEURES-MINEURES ET MODALES (Do-Ré-Mi-Fa-Sol-La)

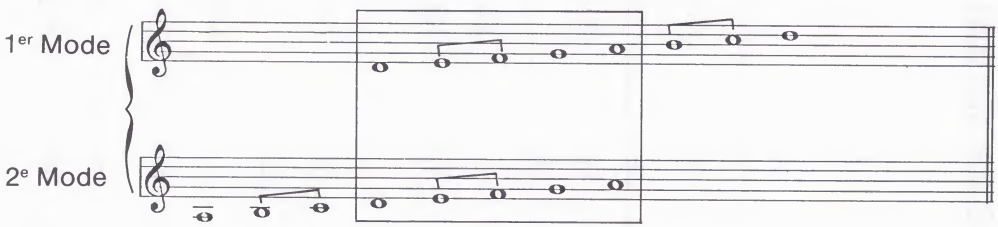
	Majeur DO	Mineur LA	Ré	Mi	Fa	Sol	La
			Modal				
8	Do	La	Ré	Mi	Fa	Sol	La
7	Si	(Sol♯)			Mi		
		Sol	Do	Ré		Fa	Sol
6	La	(Fa♯)	Si		Ré	Mi	
		Fa		Do			Fa
	Sol	Mi	La	Si	Do	Ré	Mi
					Si		
	Fa	Ré	Sol	La		Do	Ré
4							
3	Mi		La		La	Si	
		Do	Fa	Sol			Do
2	Ré	Si	Mi		Sol	La	Si
				Fa			
1/2 ton 1	Do	La	Ré	Mi	Fa	Sol	La

Dans le chant grégorien, chacune de ces 4 notes (Ré, Mi, Fa, Sol) comporte :

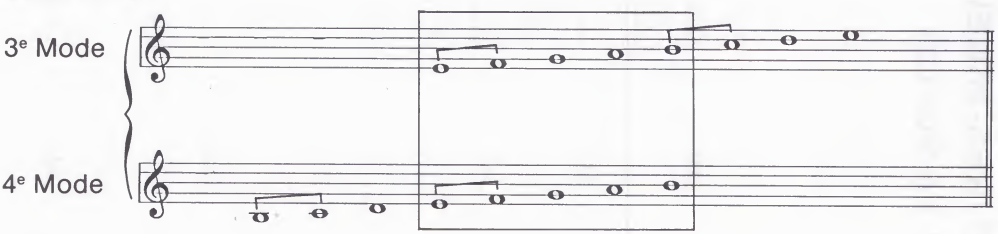
- une échelle dite "authentique" (= 1e, 3e, 5e, 7e Mode)
- une échelle dite "plagale" (= 2e, 4e, 6e, 8e Mode)

Exemples :

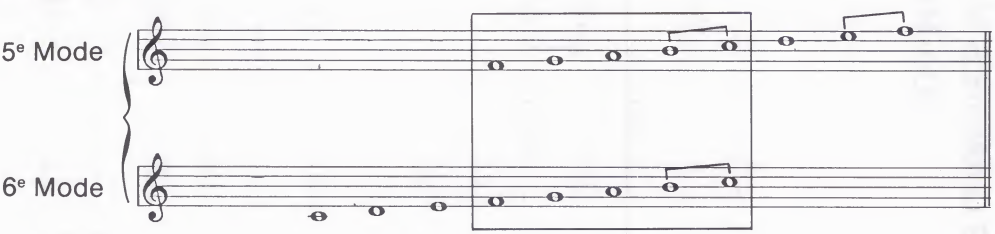
Mode de Ré



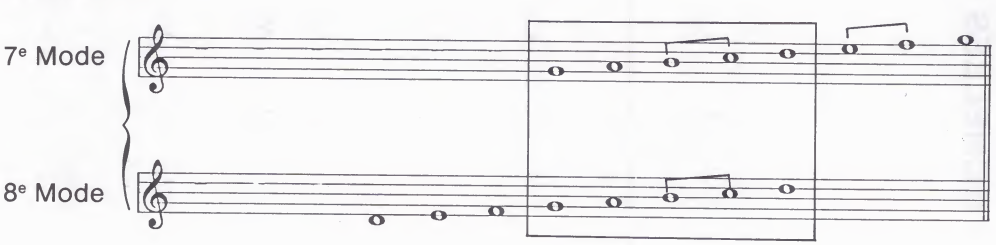
Mode de Mi



Mode de Fa



Mode de Sol



Monodie : Chant à une voix (≠ polyphonie)

Motet : Pièce vocale religieuse pour une ou plusieurs voix pouvant être parfois accompagnées par des instruments (au départ motets : diminutif de mots, paroles ajoutées aux vocalises de l'organum).

Musique d'orgue :

Au début, la musique d'orgue consiste en des transcriptions de pièces vocales : le transcripteur se contente d'orner l'original.

Au fil des ans, cette transcription devint de plus en plus "colorée", voire modifiée, refaçonnée au gré de la fantaisie du compositeur.

Finalement, les pièces d'orgue deviennent résolument "originales". Elles se différencient de la musique vocale et aussi de la musique instrumentale (violes, clavecin...).

Parmi les premiers compositeurs connus et découverts, citons :
Pérotin (1180-1236), Antonio de Cabezon (1510-1566), Juan Bermudo (1510-1570), Tomas de Santa Maria (1515-1570), Cypriano de Rore (1516-1565), Clément de Bourges (16e), Nicolas de Cracovie (16e), Nicolas de la Grotte (16e), Sébastian de Hérédia (1561-1627), Jehan Titelouze (1563-1633), Girolamo Frescobaldi (1587-1655).

Mystère : Issu du Drame liturgique. Dès le XIVe le mystère fait sortir le théâtre religieux du sanctuaire. Le spectacle qui peut durer plusieurs jours est donné devant les cathédrales ou dans les cours des châteaux.

Neumes : Etymologiquement (vient du grec "pneuma"), ce terme désigne une mélodie chantée d'un seul souffle sur une même syllabe.

En terminologie grégorienne, on appelle neume les signes de notation musicale groupant dans un même graphisme un ensemble de plusieurs notes chantées sur une même syllabe (et par extension tous les autres).

On distingue :
- les neumes simples : la virga (accent aigu), le punctum (accent grave),
- les neumes de 2 notes : la clivis (accent aigu + accent grave), le podatus (accent grave + accent aigu),
- les neumes de trois notes :
  . le porrectus : accent aigu + accent grave + accent aigu
  . le torculus : accent grave + accent aigu + accent grave
  . le climacus : accent aigu + accent grave + accent grave
  . le scandicus : accent grave + accent aigu + accent aigu
- les neumes supérieurs à 3 notes
- les neumes d'ornement

- les neumes liquescents
- les lettres significatives donnant des indications approximatives concernant :
  . la hauteur : s = + aigu (superius), i = + grave (inferius)
  . la durée : c = + rapide (celeriter), t = + lent (tenete)

Organum : C'est la première forme de polyphonie née au IX^{e} siècle de l'adjonction d'une deuxième voix sous la mélodie grégorienne qu'elle suit d'abord note à note et **parallèlement** : c'est la diaphonie.

Exemple :

Ostinato (obstiné) : Fragment rythmique, mélodique ou harmonique repris continuellement pendant l'exécution d'une œuvre musicale.

Parodie : Ce terme désigne toute adaptation musicale concernant en général la musique vocale.

On en distingue plusieurs sortes :

1 - En musique monodique :
  - seul le texte est nouveau
  - le texte nouveau aboutit à des transformations mélodiques

2 - En musique polyphonique :
  - seul le texte est nouveau
  - nouveau texte et nouvelle musique : une œuvre à 2 voix est parfois étendue à 5 ou 6 voix.

Ce terme de "parodie" n'est donc pas uniquement synonyme de "satire" ou de "travesti".

Pentacorde : Série de 5 sons conjoints dans une gamme donnée. Ex : en Do majeur : do, ré, mi, fa, sol ou ré, mi, fa, sol, la, etc.

Polyphonie : Terme utilisé pour désigner un type d'écriture musicale appliqué à partir du Moyen Age, où les voix se superposent, formant un ensemble homogène, tout en conservant chacune une valeur mélodique propre.

Psallette ou "**maîtrise**" ou "**scola**" : Terme désignant l'école des jeunes choristes attachés au service d'une église. Autre synonyme actuel : manécanterie. Ces écoles, nées en France au 6^{e} siècle, disparaissent aux 7^{e} et 8^{e} siècles. Elles seront restaurées au 9^{e} siècle et demeureront estimées jusqu'à la révolution française.

Psaume : Chant de louange à la divinité, en usage dans le culte juif (les Psaumes de David — X^e siècle av. J-C) et dans certaines religions du Proche-Orient. Les chrétiens intégrèrent à leur liturgie le chant d'origine hébraïque, mais sans accompagnement instrumental. Il était destiné à être chanté par un soliste (psalmodie - psalmiste) auquel répondaient les fidèles. Le psaume acquit de l'importance au XVI^e siècle, à l'époque de la Réforme (cf. Psaume 133 de Goudimel).

Pulsation rythmique : Ensemble de jalons espacés régulièrement dans le temps, permettant l'appréciation et la comparaison des durées. "Elle ne doit pas être confondue avec le "temps", celui-ci représentant la durée comprise entre deux pulsations" (d'après Martenot : principes fondamentaux d'éducation musicale - Ed. Magnard).

Rechant : Synonyme de refrain dans certains types de musique chorale.

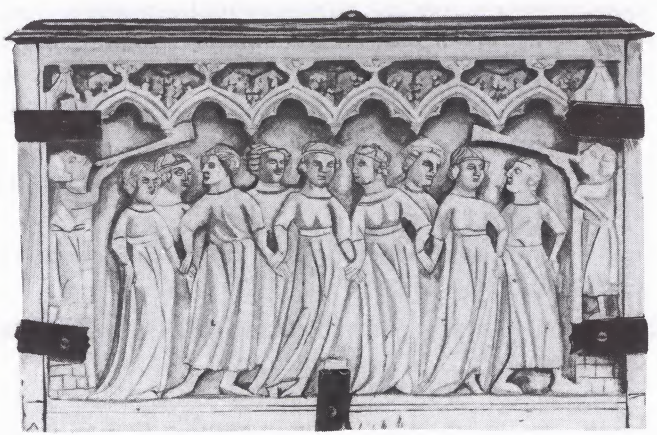
Rondeau : Genre poétique et musical qui apparaît au XIII^e siècle. Il est caractérisé par l'alternance d'un refrain et de couplets variés.

Saltarello : danse de tempo rapide née en Italie vers le XV^e s.

Tablature : Voir § Progrès de l'écriture musicale.

Tempo : Terme italien synonyme de "mouvement" ; c'est la vitesse à laquelle la pulsation est battue.

Tourdion : Danse apparue dans la 1^ere moitié du XVI^e siècle. C'est une variante de la gaillarde qui s'apparente à la Saltarello.



Danse de cour

Transposer : Ecrire ou exécuter une pièce instrumentale ou vocale dans une tonalité différente de celle dans laquelle elle a été écrite. Voici quelques transpositions possibles de la chanson "De los alamos".

Ex. : Sol Majeur

- en Fa Majeur :

- en Ré Majeur :

- en Si♭ Majeur :

Unisson : lorsque plusieurs voix ou plusieurs instruments jouent ensemble la même mélodie soit à la même hauteur, soit à la distance d'octaves (ex. violon et violoncelle, voix d'hommes et voix de femmes...), ils réalisent un unisson.

Villancico :

Actuellement, le Villancico est un chant traditionnel de Noël accompagné d'instruments populaires.

Au Moyen Age, il s'agissait d'une chanson dont le refrain était chanté par un chœur et les couplets par un soliste.

Au XVI^{e} siècle, il évolue vers un genre de Madrigal et est utilisé dans les églises comme chant de Noël.

Virelai (lai) : petit poème narratif ou lyrique pouvant être chanté et accompagné instrumentalement (XIII^{e}).

1

DANSES DU MOYEN-AGE ET DE LA RENAISSANCE

A

Danses du MOYEN AGE

n° 1 FACE A

Audition n° 1

LA QUINTE ESTAMPIE REALE

(Anonyme XII[e] siècle)

I - ORIGINE

En occitan : Estampir = taper du pied.

L'estampie désigne une pièce instrumentale qui peut être écoutée ou dansée : c'est la 1[ere] forme de musique instrumentale pure (jusqu'alors les intruments se contentaient de doubler les voix).

Quant au terme "réale" — ou royale —, on y voit généralement une allusion au "Roi des Ménestriers", chef de la corporation, plutôt qu'une indication de danse de cour.

L'estampie ne comporte pas de paroles (cependant, des poèmes peuvent éventuellement être ajoutés sur la mélodie).

II - INSTRUMENTS

Flûtets - flûtes à bec - cromorne - darbouka

III - STRUCTURE

L'estampie est faite d'une succession de "punctas", phrases ou segments musicaux notés AA' - BB'... (A' et B' étant des reprises avec cadence conclusive).

IV - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

1- Après une première audition intégrale sans consigne, les élèves sont invités à s'exprimer sur ce qu'ils ont entendu (musique très rythmée, air de danse, percussion tout au long du morceau, mélodie jouée avec les flûtes... etc.).

2- Pour les auditions suivantes (pas forcément intégrales), on peut, dans la mesure où la situation s'y prête, inciter les enfants à :

- frapper la pulsation (ici le tempo ne varie pas, sauf un ralenti à la fin du morceau)
- repérer les phrases musicales AA' BB' CC' DD' (cette série est répétée 2 fois)
- lever la main quand la 1[ere] série est finie

- écouter les fins de phrases (A, B, C et D d'une part, et A', B', C' et D' d'autre part ont des fins identiques).
- écouter l'introduction (darbouka seule)
- frapper dans les mains ou sur un tambourin l'ostinato du rythme de la darbouka

- chanter l'air joué par les flûtes
- diviser la classe en 3 parties pour élaborer un exercice polyrythmique en utilisant les percussions corporelles ou instrumentales de la classe.
  - 1er groupe : rythme de la darbouka
  - 2e groupe : pulsation sur A, B, C, D
  - 3e groupe : pulsation sur A', B', C', D'

  en accompagnement de l'enregistrement ou en chantant.
- les phrases n'ont pas le même nombre de pulsations : 8 pour AA', 12 pour BB' et CC', 10 pour DD'.

V - PROLONGEMENTS POSSIBLES

- Se déplacer sur cette musique et trouver une ou plusieurs manières de la "danser"
- chercher d'autres danses du Moyen Age : Carole (ronde) - Ductie - Basse danse (marchée, glissée) - Haute danse (sautée) - Piva (rapide) - Saltarello (rapide) - Tourdion (rapide) - Branle - Ronde.

Un bal royal
(d'après roman de la Vidette v. 1465)

n° 1 FACE A

Audition n° 2

UNGARESCA

(Anonyme XIII[e] siècle)

I - ORIGINE

Musique instrumentale d'origine populaire hongroise comme l'indique le titre. Son thème est encore fort populaire dans ce pays.

II - INSTRUMENTS

Flûtets - flûte à bec - tambourin à cordes - timbale.

III - SUGGESTIONS DE REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

On pourra noter :

- le changement de tempo : lent au début, plus rapide par la suite
- l'organisation et la construction des phrases (modèle AA BB), en les chantant si besoin est.
- le nombre de couplets (5)
- l'entrée de la flûte (2[e] couplet)
- l'ostinato donné par la timbale

IV - PROLONGEMENTS POSSIBLES

- chanter la mélodie
- jouer la mélodie à la flûte (accompagnement au tambourin)
- se déplacer sur cette musique en trouvant pour chaque couplet une ou plusieurs manières de le danser...

Danse des Pastoureaux - Miniature du XV[e]

n° 1 FACE A
Audition n° 3

SALTARELLO

(Anonyme X!V[e] siècle)

I - ORIGINE

C'est une danse vive (sauterelle !) apparue dès le XIV[e] siècle en Italie. A l'origine de rythme binaire ou ternaire, elle se fixera rapidement dans la mesure à 6/8. Sa diffusion est attestée dans toute l'Europe occidentale ; en France, on la nomme "tourdion" dans certains recueils.

On la joue, en règle générale, à la suite d'une pavane ou d'une basse danse. Elle sera supplantée par la gaillarde.

Après 1600, la saltarello disparaît du répertoire. On en retrouvera cependant une trace dans le dernier mouvement de la 4[e] symphonie, dite "Italienne", de Félix Mendelssohn (1833).

II - INSTRUMENTS

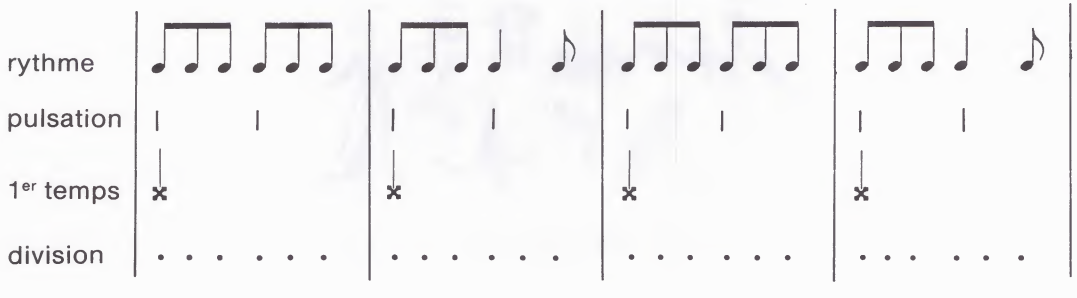
Cette danse a été enregistrée par de nombreux ensembles de musique ancienne et, en l'absence de toute indication sur la partition, l'instrumentation est très variable. Le rôle mélodique est généralement dévolu à une flûte (ou l'un de ses dérivés). Dans le cas présent, il s'agit de petits flûtets qu'accompagnent une trompette marine et des percussions (tambourins - castagnettes).

III - PROLONGEMENTS POSSIBLES

La très grande rapidité de cette danse rend difficile, voire illusoire, une exploitation à partir de la structure mélodique. En conséquence, les propositions de travail seront essentiellement axées sur le rythme, le jeu instrumental et la danse.

1 - Les modes rythmiques :

La division de la pulsation est très proche du rythme (et difficile à suivre par les enfants).



2 - Suggestions de jeu instrumental

A) avec de petites percussions :

A partir du schéma ci-dessus, on peut construire une ou plusieurs instrumentations en fonction des percussions dont on dispose. Quelques exemples :

- triangle : sur le 1er temps une mesure sur deux
- tube résonnant ou bongo : sur le 1er temps en alternant les deux sons
- tambourin : sur la pulsation
- claves ou grelots : ostinato (cf. castagnettes)

A défaut d'instruments on utilisera les percussions corporelles, les claquements de langue, des onomatopées...

B) sur les lames :

La trompette marine joue un double rôle :

- rythmique : elle accentue les 1er temps
- harmonique : outre la tonique DO, elle produit parfois un SOL sur deux pulsations successives ainsi qu'une échappée sur l'octave aiguë de DO. On peut s'en inspirer pour faire intervenir des lames séparées ou des carillons. Mais on pourra aussi réaliser cet accompagnement harmonique avec les voix.

C) flûte à bec :

Ci-dessous, le thème de cette danse écrit en DO Majeur.

3 - Travail corporel

Une danse, ça se danse !

Aussi serait-il souhaitable d'aller au-delà d'une écoute passive et de donner l'occasion d'une écoute "en situation".

Les enfants pourront courir, sautiller, tourner, tous mouvements compatibles avec cette musique et qui, mis en ordre, peuvent déboucher sur une chorégraphie simple et adaptée.

B

Danses de la RENAISSANCE

n° 1 FACE A

Audition n° 4

PAVANE ET GAILLARDE

XVI[e] Etienne du Tertre

I - ORIGINE

La pavane et la gaillarde sont deux danses de cour de la Renaissance. L'enchaînement des deux danses devint habituel dans la seconde moitié du XVI[e] siècle durant lequel le couple Pavane/Gaillarde remplaça peu à peu le couple Basse Danse/Saltarello.

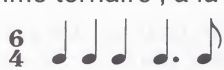
La Basse Danse exigeait que les pieds quittent à peine le sol, avec de petits pas glissés et des pointes discrètes : elle était, pour la société des XV[e] et XVI[e] siècles, le moyen d'affirmer sa noblesse et sa distinction. Elle était liée au saltarello, danse de cour d'origine populaire beaucoup plus exubérante.

La Pavane est une danse noble et gracieuse du XVI[e] siècle, une des rares danses de l'époque à alterner les pas en avant et en arrière. C'est aussi une danse galante qui remplace au milieu du XVI[e] siècle la basse danse. Dans son principe, la pavane est d'exécution facile : deux pas simples et un doublé en avant, la même chose en reculant. Les nobles la dansent avec l'épée au côté, ce qui leur permet de "pavaner" avec leur cape. Peu à peu la majestueuse pavane sert d'introduction à la **gaillarde**, danse sautillée ou sautée qui devient la danse principale dans laquelle les jeunes gens peuvent manifester leur agilité ; leur "gaillardise". Au XVII[e] siècle la pavane disparaîtra des bals de cour où la gaillarde sera dansée seule.

Au point de vue musical :

- la pavane se caractérise par son rythme dit "rythme de tambourin" :

- la gaillarde est de rythme ternaire ; à la transcription d'origine en



nous avons préféré une transcription de lecture plus facile pour le musicien débutant :

Nous devons à Thoinot Arbeau (1519-1595), chanoine de Langres, né à Dijon, la publication d'un recueil de danses en usage au XVI[e] siècle : "l'Orchésographie". Paru en 1588, cet ouvrage donne une description très exacte des diverses danses de société en y ajoutant de précieux exemples musicaux : grâce à lui, ces danses nous sont connues dans leur chorégraphie d'origine. Pour l'anecdote, signalons que Thoinot Arbeau est une anagramme. Il s'appelait en réalité Jehan Tabourot.

Etienne du Tertre

Compositeur du milieu du XVI[e] siècle, il est l'auteur de chansons à plusieurs voix et, accessoirement, d'arrangements d'airs de danse.

II - SUGGESTIONS DE REPÈRES POUR UNE ECOUTE ACTIVE

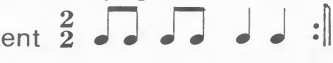
On pourra tenter :

A - de repérer chacune des deux danses :

- en dégageant leur caractère : noblesse de la pavane ; exubérance de la gaillarde.
- en prenant conscience du rythme binaire de la pavane, du rythme ternaire de la gaillarde : pour cela, inciter les élèves à écouter le jeu de la timbale.

B - de noter que :

Chacune de ces danses est jouée deux fois :

La gaillarde est jouée deux fois de la même manière. Il y a cependant un changement du rythme d'accompagnement (timbale) dans la pavane où l'ostinato devient 

C - de reconnaître les instruments et leurs caractéristiques :

- instruments à vent : les flûtets au jeu très aigu
  les flûtes à bec
  le cromorne basse
- instrument à cordes pincées : la mandore
- instrument à cordes frottées : la vièle à archet, difficile à repérer dans cet enregistrement
- instrument à percussion : la timbale

D - de reconnaître la structure de chaque pièce :

Pour la pavane : A - A - B - B - C puis A - A - B - C

Pour la gaillarde : A - A - B - C - B - C (même structure la 2e fois)

III - THÈMES : (Ces thèmes sont également proposés p. 45 du cahier de T.P. "élèves").

Pavane *Etienne Du Tertre*

Gaillarde *Etienne Du Tertre*

IV - PROLONGEMENTS POSSIBLES : DE L'ÉCOUTE ACTIVE A LA PRODUCTION MUSICALE

A - frapper l'accompagnement rythmique donné par la timbale dans la pavane

a) dans les mains
b) avec des percussions
c) avec la musique/sans la musique en gardant la régularité du tempo

B - écrire chaque ostinato rythmique entendu dans la pavane

a) en prenant la noire comme unité de temps après une prise de conscience des valeurs longues/courtes.

Avec les plus jeunes élèves, il sera nécessaire de passer par l'étape du graphisme des durées entendues sur la pulsation

Exemple : Pulsation

Durée

Notation traditionnelle

b) en prenant la blanche comme unité de temps

c) le signe de reprise

C) chanter le thème A de chaque danse transposé à l'octave inférieure. **Le reproduire sur un instrument** à lames ou à clavier.

Chanter le thème avec les noms de notes.

D) écriture musicale des 4 premières mesures de la pavane, voire du thème A, si le niveau de la classe le permet.

V - MUSIQUE - DANSE - PEINTURE - SCULPTURE

A) Apprendre à danser la pavane : les professeurs d'éducation physique ou des responsables de groupes de musique ancienne pourraient apporter leur aide si nécessaire.

B) Recherche iconographique sur les instruments de la Renaissance et sur les danses de cette époque.

DEUX ALLEMANDES

(T. Susato - A. Noermiger - XVI^{e} siècle)

I - ORIGINE

La danse dite "**allemande**" apparaît vers 1550 simultanément dans plusieurs pays : Angleterre, France, Pays-Bas, Italie et bien entendu en Allemagne d'où elle est originaire. Elle est empreinte de gravité, voire de solennité. Au siècle suivant, elle sera souvent utilisée dans les suites instrumentales et spécialement en guise d'ouverture.

La première allemande enregistrée figure sur un recueil de **Tylman Susato** (1501-1564 ?). Compositeur, imprimeur et éditeur, établi à Anvers, il fait partie de ces musiciens qui ont fait connaître à leur époque, en les rassemblant dans des livres (l'imprimerie musicale date de 1501), les œuvres de leurs prédécesseurs et contemporains, y ajoutant au passage leurs propres compositions.

August Noermiger (ou Norminger) auteur de la seconde danse est un organiste originaire de Dresde (1560-1613). Dans un but didactique, il rassemble plus de 200 pièces anonymes de son temps pour les instruments et les voix (93 danses - 39 lieder - 74 chorals luthériens).

II - AUDITION n° 1 FACE A **Audition n° 5**

A - Allemande n° 1 (Susato)

C'est un duo d'instruments à cordes pincées qui interprète cette danse : la mélodie est confiée au **psaltérion**, l'accompagnement étant réalisé par une **harpe**. Cette allemande est très proche, par son caractère, de la pavane : on y retrouve l'ostinato caractéristique de celle-ci, joué au tambourin :

(Voir p. 58)

L'échelle sonore utilisée est intéressante : il s'agit du mode de Ré, donc avec un Si ♮ ; la phrase A s'achève sur le 5^{e} degré de ce mode (LA). Avec des élèves pratiquant la flûte à bec, il sera intéressant de jouer ce mode avant d'interpréter toute la danse.

La structure de cette allemande est du type A B B :

- la phrase A comporte deux motifs presque identiques (a - a') de 4 mesures chacun
- la phrase B est constituée de 2 motifs identiques de 2 mesures, suivis d'un motif conclusif (cf. partition).

B - Allemande n° 2 (Norminger) n° 1 FACE A **Audition n° 6**

Cette seconde allemande est plus tardive et se rapproche davantage de la conception qu'en auront les musiciens du XVII^{e} siècle : modérée et de rythme binaire, elle démarre sur une anacrouse. Elle est suivie d'une intéressante

variante ternaire appelée "Nachtanz" (littéralement : danse d'après). Cette succession, fréquente en Allemagne à cette époque rappelle les couples "basse danse/tourdion" et "pavane/gaillarde" du début du XVI^{e} siècle.

SUGGESTIONS DE REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE :

a) L'instrumentation, plus fournie, met en jeu des bois (flûtes, galoubets, cromorne), des cordes pincées (mandore) et frottées (viole de gambe) ainsi que des percussions.

b) La danse présente une **structure** très simple que l'on perçoit aisément :

- une phrase A composée de 2 motifs a1 et a2, est jouée 2 fois
- une phrase B composée de 2 motifs b1 et b2, est jouée 2 fois.

Nous avons donc une forme A A B B.

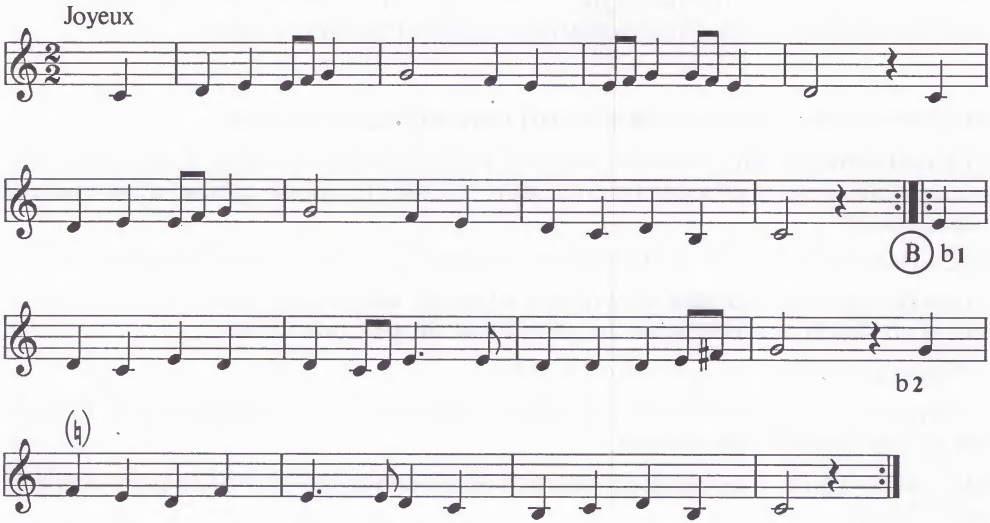
Cette structure peut être vérifiée sur le "Nachtanz" : le passage de 2 à 3 temps n'a en rien modifié ce schéma.

c) Le départ en anacrouse peut être mis en évidence par un travail sur les modes rythmiques :

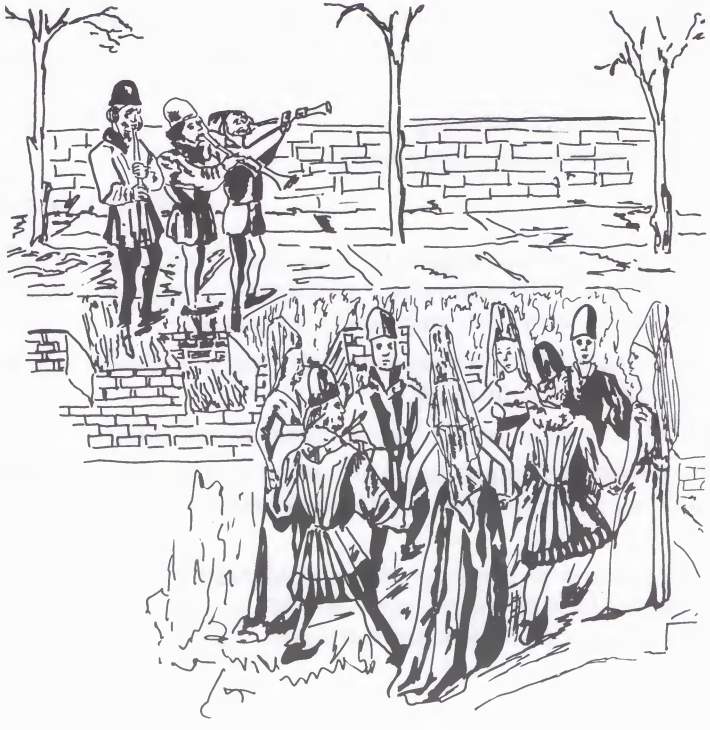
De même dans la variante à 3 temps il peut être utile de comparer alors les deux allemandes, la première partant toujours sur le début de la mesure.

ALLEMANDE *Tylman Susato*
(également présenté p. 46 du cahier T..P. "élèves")

ALLEMANDE (cf. p. 46 cahier T.P. "élèves") *August Norminger*



(Nachtanz) Thème également présenté (p. 47 cahier T.P. "élèves")



Roman de la rose
d'après l'œuvre du peintre de Juvenal des Ursins (Flandres XV^e^)

2

MUSIQUE SACRÉE

MUSIQUE SACRÉE ?
MUSIQUE PROFANE ?

De tout temps, la musique a été liée au culte des diverses religions.

A la suite des Juifs dans leur synagogue, les chrétiens l'ont adoptée dans leurs églises.

"Le chant est un moyen employé
pour que la parole sacrée porte mieux"

écrit un moine du 4e siècle.

Non seulement la musique embellit la liturgie en lui donnant un caractère festif et solennel, mais encore elle permet aux croyants de mieux exprimer leur supplication, leur confiance, leur joie, leur action de grâces.

Ceci dit, il ne faut pas s'imaginer que dans la musique vocale, la frontière soit si étanche entre le sacré et le profane.

Le texte est souvent plus décisif que la musique elle-même.

En effet, de nombreux compositeurs ont utilisé en liturgie des mélodies primitivement écrites sur des chansons ou d'autres œuvres profanes.

Ainsi :

. Josquin des Près dans de nombreuses messes (voir p. 81).
. Clément Janequin dans sa messe "La Bataille".
. Jean-Sébastien Bach dans certaines Cantates.

TENEBRAE FACTA SUNT

(Chant grégorien - Liturgie du Vendredi-Saint)

Cassette 1 FACE A
Audition n° 7

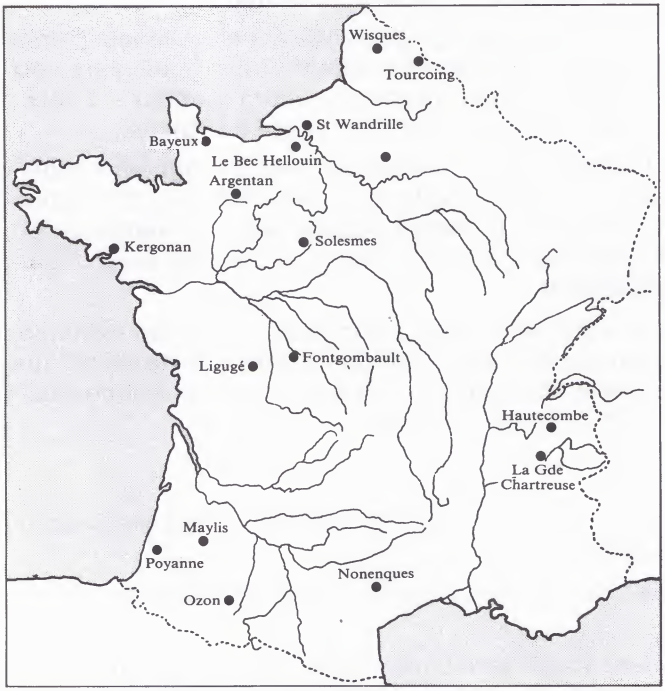
Le chant grégorien est à la fois un immense répertoire de musique sacrée vocale et un fait historique considérable qui a profondément marqué la musique occidentale pour plus d'un millénaire.

Audition :

C'est une gageure que de prétendre illustrer le chant grégorien par une seule pièce : l'œuvre choisie permettra cependant d'en retrouver les caractéristiques essentielles :

. monodie
. absence d'instruments
. intervalles restreints et ambitus limité (plain-chant)
. échelle modale

Ici, il s'agit d'une pièce de la liturgie du Vendredi-Saint. Elle est écrite sur le mode de SOL (donc avec un FA bécarre) que l'on pourra comparer avec le mode de RÉ (cf. glossaire).



Monastères français qui ont conservé le chant grégorien au 20e siècle (intégralement ou en partie)

Texte :
"Pendant qu'ils crucifiaient Jésus, le Judéen, il y eut des ténèbres. Vers la 9e heure (= 3 heures de l'après-midi), Jésus cria d'une voix forte : "Mon dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? "
Il inclina la tête et rendit l'esprit".

LE CONDUIT "BEATA VISCERA"

PEROTIN

Cassette I FACE A

Auditions
8-9-10

Autour de Notre-Dame de Paris, construite de 1163 à 1183, se constitue une école de chant (une "schola") qui va jouer un rôle essentiel dans le développement du chant polyponique. De rares documents permettent de situer Léonin et Pérotin, chanteurs et compositeurs à Notre-Dame, en cette fin de XII[e] siècle. Du premier, on connaît surtout l'admirable organum duplum (cf. lexique) intitulé "Judae et Jerusalem". Aux alentours de 1200, Pérotin développe cette nouvelle forme musicale : ainsi, l'organum "Viderunt omnes" est-il dit "quadruplum" car il comporte, outre la teneur, trois voix d'accompagnement. Il compose également des conduits monodiques ou polyphoniques. Ces conduits ont parfois été repris ultérieurement par des musiciens qui y ont intégré des parties instrumentales ou adapté des techniques nouvelles pour l'époque (canon). On écoutera avec intérêt le disque "Fête sur le parvis de Notre-Dame" (ARION ARN 38 650) qui illustre parfaitement ces évolutions.

Il faut ici s'arrêter un instant sur les trois formes musicales qui se développent dans cette période que les musicologues nomment "Ars antiqua" :

- **l'organum polyphonique** : sur une mélodie grégorienne appelée "teneur", dont les syllabes sont considérablement élargies se greffent une ou plusieurs voix vocalisant longuement sur certains mots (organum duplum : teneur + 1 voix ; organum triplum : teneur + 2 voix...). L'organum a un usage liturgique.

- **le conduit** : sa fonction est paraliturgique. Le conduit accompagne un déplacement, une procession avant ou après un office, ou pendant une célébration liturgique. Contrairement à l'organum, la teneur utilisée est une création originale. Le conduit peut être monodique ("Beata viscera") ou polyphonique ("Salvatoris hodie" de Pérotin également).

- **le motet** : c'est à l'origine une brève œuvre polyphonique conçue, par exemple, à partir des vocalises d'un organum, sur lesquelles on chante un texte syllabique nouveau. La teneur ayant conservé son texte primitif, on aboutit à une superposition de textes différents (motets doubles ou triples).

AUDITION

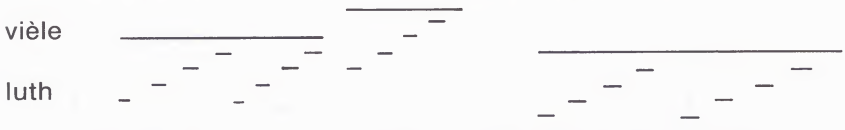
Dans cette réalisation de Julien Skowron et de l'ensemble "La Maurache", nous écouterons successivement :

a) le conduit "Beata viscera" de Pérotin, précédé d'une introduction instrumentale.

b) deux canons, l'un purement vocal, le second s'adjoignant des instruments, bâtis sur le début du conduit, selon un modèle emprunté au célèbre manuscrit catalan du XIV[e] siècle, le "Llibre Vermell" de Montserrat. (cf. p. 75).

1 - **Conduit "Beata viscera"** (Pérotin) 8

Dans l'introduction instrumentale, la teneur est jouée par une bombarde sur un bourdon de vièle à archet et de luth. Une écoute attentive permet de distinguer les sons tenus à l'archet des sons arpégés au luth (schéma)



Le texte du conduit (cf ci-dessous) est d'inspiration mariale : il est chanté ici par une voix de soprano sur un bourdon composé de voix masculines et de deux instruments à cordes, le crwth (appelé crowd par les Anglais) et l'organistrum, un ancêtre de la vielle à roue.

L'incipit (ou intonation) est une quinte juste : ré-la dans la version instrumentale, mi-si dans le conduit vocal et les canons ci-après. La notion de mode (= échelle sonore) étant assez complexe, on pourra chanter le mode de ré à partir de cette note puis le transposer à partir de mi (ex. 1 et 2 sur partition annexe) pour en faire percevoir auditivement le caractère.

Sur certaines fins de vers, on entendra, outre les tenues de la voix, de légères broderies mélodiques de l'instrument à archet.

2 - **Canon vocal** 9

Il est bâti sur les premiers vers du conduit. On imagine aisément une procession de nonnes dans un cloître gothique, se rendant à l'office en chantant. Repérage auditif : - les 3 départs sur les syllabes **be - a**.

La mélodie du canon, transcrite ci-après sur la tonique RE puis sur MI, peut être fredonnée puis chantée par les élèves.

3 - **Second canon** 10

La mélodie est présentée à l'unisson par une voix de soprano doublée d'un petit ensemble instrumental (orgue positif - citole ou cistre - rebec et flûte). Puis la voix seule débute le canon, les instruments assurant les 2e et 3e voix. Ici encore, on repérera les entrées du canon et l'on pourra chanter avec les interprètes.

Hors enregistrement, une classe de flûtistes pourra jouer le canon à l'unisson, voire à 2 ou 3 parties (1ere version : tonique Ré).

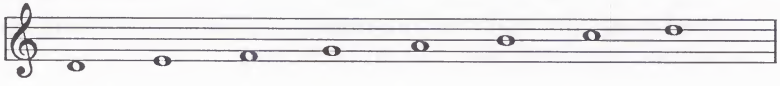
Annexe 1 - Texte du conduit

Beata viscera
Mariae Virginis
Cujus ad ubera
Rese magnae nominis
Veste sub altera
Vim coelans numinis

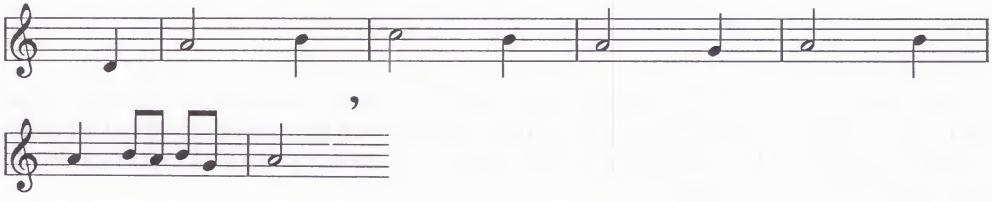
Dictavit federa
Dei et hominis
O mira novitas
Et novum gaudium
Matris integritas
Post puerperium

Annexe 2

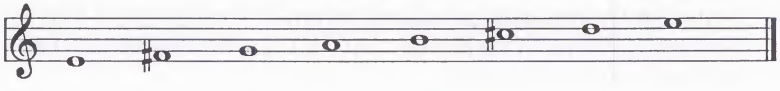
mode de ré :



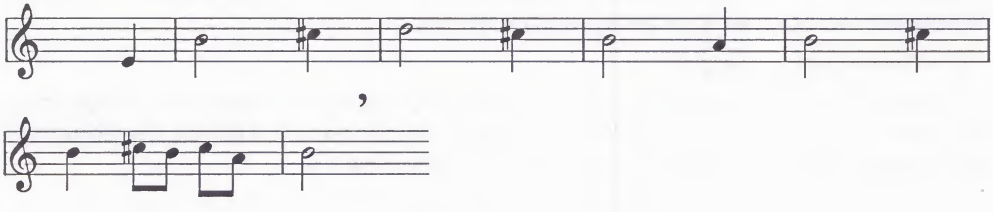
canon



mode de **ré** sur tonique **mi** : transposé un ton plus aigu



canon



ALLE, PSALLITE CUM, LUYA

Motet du XIII[e] siècle - Manuscrit de Montpellier

I - UNE FORME MUSICALE NOUVELLE AU XIII[e] SIÈCLE : LE MOTET

Les premiers motets se trouvent en grand nombre dans les manuscrits du XIII[e] siècle. A l'origine, le motet est une œuvre polyphonique vocale, courte, construite à partir d'une voix grave "la teneur" ou "ténor" présentant des valeurs de notes longues sur un texte latin de quelques mots seulement (motet : en latin motetus - petit mot). Ces quelques mots sont empruntés aux "clausulae", formules qui servaient de conclusions dans l'organum à vocalises, forme musicale développée à la fin du XII[e] siècle. C'est la formule choisie (par exemple Benedicamus Domino, Alleluia) qui donne le titre de l'œuvre.

Pour embellir la voix de teneur, on lui ajoute une ou deux voix plus aiguës et plus ornementées : le duplum et le triplum.

A l'origine pièce de musique sacrée, le motet évolue au cours du XIII[e] siècle. On remarque, en particulier, une transformation des textes : à côté de la teneur liturgique, on rencontre parfois un texte en langue vulgaire superposé à une versification latine traitant de sujets profanes. Malgré son origine religieuse (fin de la période "Ecole de Notre-Dame"), le motet est devenu, durant la période de l'Ars antiqua, une forme plus profane qui s'adresse surtout aux lettrés.

Le motet est une forme musicale qui survit encore de nos jours, après avoir subi de nombreuses mutations au cours des siècles.

II - LE MOTET "ALLE, PSALLITE CUM, LUYA"

Cassette I FACE A
Audition n° 11

C'est un motet anonyme à 3 voix dont la teneur est bâtie sur le mot "Alleluia". Il présente, par rapport aux autres motets de la même époque une certaine originalité :

1 - Les voix de duplum et triplum répètent alternativement les mêmes fragments musicaux pratiquant ainsi une forme antérieure de canon.

2 - Le texte de ces deux voix est composé à partir du mot Alleluia coupé en deux parties : Alle__luia entre lesquelles sont ajoutés des cris de louange ; ce procédé de composition d'un texte ou d'un poème s'appelle le **trope**.

Extrait du manuscrit de Montpellier, un des plus fameux du XIII[e] siècle, le motet "Alle, psallite cum, luya" a été inséré par Adam de la Halle dans le Jeu de Robin et Marion (disque Arion ARN 38 588 - Ensemble Perceval dirigé par Guy Robert).

III - POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

1 - Repérer la voix de teneur, la plus grave, qui répète sept fois le mot "Alleluia" avec des vocalises plus ou moins ornementées.

2 - La partition, le texte et une bonne écoute stéréophonique seront indispensables à la discrimination des 2 autres voix : le même texte et la même mélodie passent du duplum au triplum sans discontinuer, rendant le seul repérage auditif très délicat.

IV - TEXTE EN LATIN

Alle, psallite cum, luya.
Alle, concrepando psallite cum, luya.
Alle, corde voto Deo toto psallite cum, luya.
Alleluya.

Traduction :

Alle - (chantez en chœur) - luia.
Alle - (chantez à pleine voix) - luia.
Alle - (chantez d'un cœur rempli de dévotion au Seigneur) - luia.
Alleluia.

V - TRANSCRIPTION MUSICALE EN NOTATION MODERNE

(également présentée p. 48 - 49 - 50 cahier T.P. "élèves").

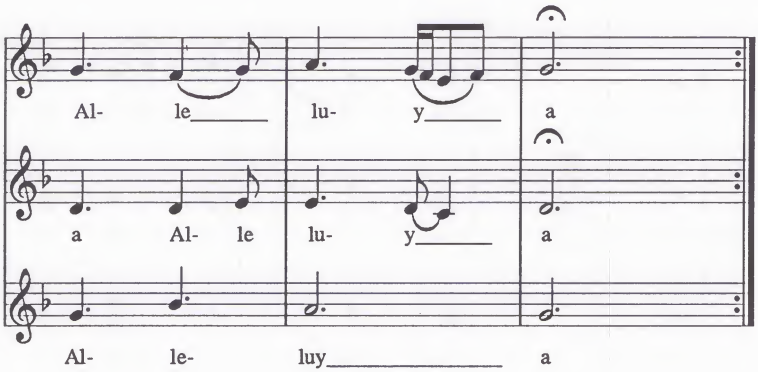
Al- le, psal- li- te cum, lu y a
a a a a Al- le
(A l'octave inférieure)
Al- le lu y a Al- le
a a a Al- le con- cre pan- do
psal- li- te cum lu- y a a a
lu y a Al- le lu

psal- li- te cum- lu_____ y____ a a a
a a a Al- le Con- crepan- do
y_____ a Al- le_____ _____ lu-

a a a Al- le_____ cor- de vo- to
psa- li- te cum lu- y_____ a a a a
y _____ a Al- le_____ _____ lu_____

De- o to- to psal- li- te cum lu_____ y _____ a
a a a a a a a a a Al- le
y _____ _____ a Al- le

a a a a a a a a a a a a
cor- de vo- to De- o to- to psal- li- te cum- lu- y
lu y a


Al- le lu- y a
a Al- le lu- y a
Al- le- luy a

AD MORTEM FESTINAMUS (Virelai)

LLIBRE VERMELL de MONTSERRAT (14e siècle)

Cassette I FACE A
Audition n° 12

Au Moyen Age, l'abbaye de Montserrat était, avec St-Jacques-de-Compostelle, le lieu de pèlerinage le plus célèbre d'Espagne.

Ce manuscrit est l'un des plus surprenants Codex du 14e siècle, trésor de la bibliothèque de l'abbaye, dont la plupart des archives ont malheureusement brûlé en 1811, lors de l'invasion napoléonienne.

Le célèbre Libre Vermell contient 10 chansons de pèlerins, témoignage d'une riche tradition religieuse et populaire.

D'auteur inconnu, mais probablement écrites par un groupe de moines, ces chansons rythmaient la dévotion et les réjouissances des fidèles durant leur séjour à Montserrat.

Elles sont écrites pour une foule, dans le style de l'Ars Nova française.

Les textes, en latin ou catalan, sont très divers mais leur but est précis :

"Lorsque les pèlerins veillent en l'église de la Vierge Marie de Montserrat, ils ont parfois le désir de chanter et de danser. Dans la journée, ils souhaitent faire de même sur le parvis. Comme on ne peut y chanter que des chansons honnêtes et pieuses, quelques chansons appropriées furent donc notées avant et après cette remarque. Elles doivent être utilisées de façon convenable et modérée, afin que ne soient pas dérangés ceux qui continuent leurs prières et leurs méditations".

(Note du copiste).

Près de la moitié des chants sont des Virelais, avec refrain et couplets.

D'autres ont la forme d'un Canon à 2 ou 3 voix.

Certaines chansons sont des Rondes et des Danses.

Ce mélange d'inspiration profane et religieuse, le caractère dansant des chants, leur mélodie parfois archaïque en font des œuvres hautes en couleurs !

Ad Mortem festinamus (thème également présenté p. 50 du cahier T.P. "élèves")

Tornada
Virelai
Ad mortem fe- sti- namus, pe- cca- re de- si- stà- mus, pe-
FINE
cca- re de- si- stà- mus ! 1.Scri- be- re pro- po- su- i de
con- temptu mun- dà- no. Ut de- ge- ntes sé- cu- li non
mul- cen- tur in và- no.

POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE :

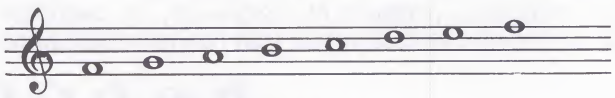
- Faire distinguer certains instruments et les différentes voix de Femmes et d'Hommes.

- Chanter, d'abord lentement, cette mélodie ou la jouer à la Flûte à bec (au moins le refrain)

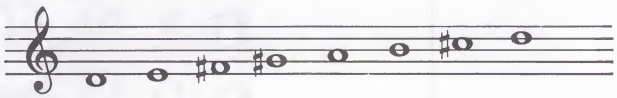
- Frapper le rythme en pensant tout bas les paroles

- Proclamer le texte rythmé (sans le chanter), en voix mélodieuse.

- Initier aux gammes modales (faire chanter, jouer... le mode de Fa).



On peut aussi le chanter en le transposant ainsi :



TEXTE en Français :

AD MORTEM FESTINAMUS :

- Evitons le péché, puisque nous nous hâtons vers la mort.

- J'ai écrit sur le dédain du monde, pour que les temps ne s'écoulent pas en vain.

DÉPLORATION DE LA MORT DE JEHAN OCKEGHEM

JOSQUIN DES PRÉS : un compositeur qui a marqué toute sa génération (1440-1521 ou 1524)

Cassette 1 FACE A
Audition n° 13

A - LE COMPOSITEUR

Né en Picardie vers 1440, Josquin Des Prés fut un grand voyageur. En 1459, il est chantre au Dôme de Milan. En 1474, il est au service des Sforza, en 1486 on le retrouve à la Chapelle papale à Rome où il sert le pape Innocent III jusqu'en 1499. Enfin il entre au service du Duc de Ferrare. En 1505, il revient définitivement en France où il séjourne parfois à la Cour de Louis XII. Il passe la fin de sa vie à Condé-sur-Escaut où il meurt vers 1521 (certains disent 1524).

Sa gloire fut immense. On le surnomma "Prince de la Musique". Luther disait de lui qu'il "créait de la musique comme chante un pinson". On le compare à Michel-Ange. Contemporain des grandes découvertes, il conduisit l'art polyphonique à son apogée et exerça une grande influence sur les compositeurs du XVI^{e} siècle.

On lui doit une vingtaine de messes, une centaine de motets et 62 chansons de 3 à 7 voix.

B - L' ŒUVRE :

"La déploration de la mort de Jehan Ockeghem" est une pièce de musique sacrée écrite par Josquin Des Prés sur un poème de Jean Molinet (1435-1507) pour commémorer la mort du compositeur Jean Ockeghem (1425-1497).

Le mot "déploration" est, dans l'ancien français, synonyme de lamentation. Vers la fin du Moyen Age, il désigne un genre analogue à la complainte que, musiciens et poètes utilisent pour commémorer la mort d'un personnage important.

Dans la "déploration sur la mort de Jehan Ockeghem", Josquin Des Prés fait naître l'intensité dramatique de la superposition de 4 voix chantées sur le texte français de Jean Molinet "Nymphes des bois" et d'une cinquième voix, la teneur, chantée sur le texte latin et le plain-chant du "Requiem".

Dans la première partie de la pièce (3' 35), la voix supérieure et la voix de basse sont confiées à des chanteurs solistes et à une viole en doublure de la basse tandis que les deux voix intermédiaires font entendre des lamentations interprétées par les violes. La teneur est chantée par un chœur d'hommes.

Dans la seconde partie (1' 32), les 2 voix intermédiaires sont reprises par deux chanteurs et la pièce se termine par le texte latin "Requiescat in pace, Amen" chanté par les cinq voix.

I - POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

Cette œuvre, très complexe, ne permet pas un travail d'analyse au niveau des élèves.

Il s'agira avant tout de découvrir cette pièce et d'en apprécier la beauté et l'intensité dramatique.

II - TEXTES ET MUSIQUE DE LA DÉPLORATION DE LA MORT DE JEHAN OCKEGHEM

a) Elégie écrite par Jean Molinet

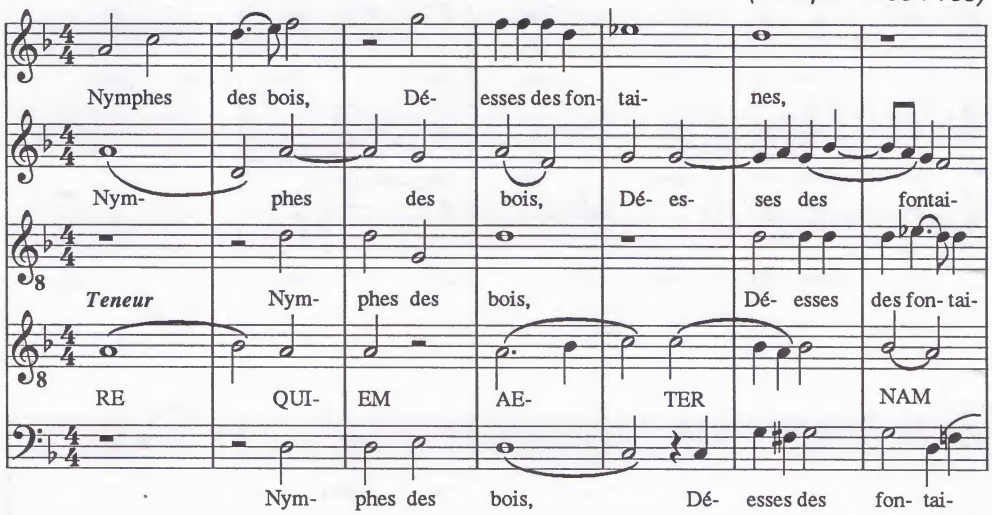
1ere partie *Nymphes des bois, déesses des fontaines,*
Chantres experts de toutes nations,
Changez vos voix fort claires et haultaines
En cris tranchants et lamentations :
Car d'Atropos les molestations,
Vostre Ockeghem par sa rigueur attrape,
Le vrai trésor de musique et chef d'œuvre
Qui de trépas désormais plus n'échappe,
Dont grand dommage est que la terre couvre.

2e partie *Accoutrez-vous d'habit de deuil*
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère
Et plorez grosses larmes d'œil.
Perdu avez votre bon père.
Requiescat in pace. Amen.

b) Teneur

Requiem aeternam
Dona eis Domine
Et lux perpetuam
Luceat eis.
Requiescat in pace
Amen.

1ere Partie (début) *(Josquin Des Prés)*


Nymphes des bois, Dé- esses des fon- tai- nes,
Nym- phes des bois, Dé- es- ses des fontai-
Teneur Nym- phes des bois, Dé- esses des fon- tai-
RE QUI- EM AE- TER NAM
Nym- phes des bois, Dé- esses des fon- tai-

2e Partie

Ac- cou- trez- vous d'ha- bits de deuil, Jos-
Ac- cou- trez- vous d'ha- bits de deuil
Ac- cou- trez- vous d'ha- bits de deuil, Jos-
quin, Bru- mel, Pier- chon, Com- pè- re,
Jos- quin, Bru- mel, Pier- chon, Com- pè- re,
quin, Bru- mel, Pier- chon, Com- pè- re,

Et pleu- rez gros- ses lar- mes d'oeil per-
Et pleu- rez gros- ses lar- mes d'oeil
Et pleu- rez gros- ses lar- mes d'oeil Per-
du a- vez vo- tre bon pè- re
Per- du a- vez vo- tre bon pè- re
du a- vez vo- tre bon pè- re
Re- quies- cat in pa- ce, A- men, A- men.
Re- quies- cat in pa- ce A- men.
Re- quies- cat in pa- ce A- men
Re- quies- cat in pa- ce A- men.
Re- quies- cat in pa- ce A- men, A- men.

MESSE "PANGE LINGUA" : Kyrie

(Josquin Des Prés)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 1

Les Messes de Josquin :

Josquin Des Prés a écrit de nombreuses Messes qui peuvent se répartir en 3 groupes :

- sur des thèmes grégoriens : "Pange lingua" - "Ave Maris stella" - "Da pacem"...
- sur des chansons profanes : "L'homme armé" - "Une musque de Buschaia" (chanson basque) - "Malheur me bat" - " D'un aultre amer" (chansons d'Ockeghem)
- sur des thèmes de fantaisie :
  . la messe "la sol fa ré mi" évoquerait la réponse du cardinal Sforza à ceux qui lui réclamaient leurs gages : "lassa far a mi" (laissez-moi faire)...
  . la messe "Hercules dux Ferrarie" (= ré, ut, ré, ut, ré, fa, mi, ré)

La Messe "Pange lingua"

Cette messe est l'une des dernières compositions de Josquin.
Il s'agit d'une paraphrase du "Pange lingua", hymne grégorien en mode de "mi".

L'ensemble est très mélismatique.

Le chœur comprend 4 voix :

- l'union des voix en deux blocs n'existe plus : les 4 voix ont une égale importance.
- les entrées des voix se font en imitation
- les croisements entre les parties inférieures n'existent plus, pas plus que celles entre les parties supérieures.

Le Kyrie

L'écriture du Kyrie est horizontale : les voix partent dans l'ordre suivant : T - B - S - A

Mes. 1 entrée du ténor sur le thème adapté par Josquin
Mes. 2 entrée de la basse, en imitation à la quinte
Mes. 5 entrée du soprano, en canon à l'octave du ténor
Mes. 6 entrée de l'alto, en canon à l'octave de la basse.

Dès le début s'affirme une impression de calme majesté et de prière profonde. Le thème conduit, à la reprise du Kyrie, à un canon à l'octave, qui se résout en de souples vocalises amenant l'accord de dominante (Sol).

La teneur grégorienne est mesurée

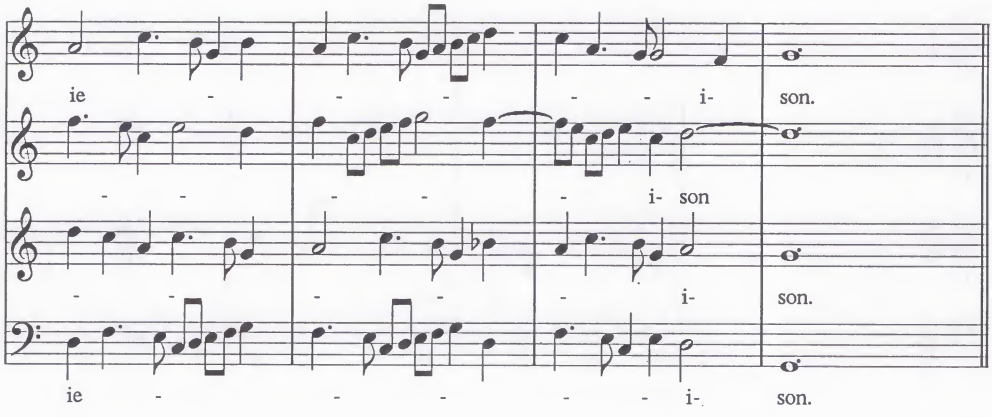
- Texte grégorien (cf. p. 54 cahier T.P. "élèves").

Thomas de Aquino (?)
III
P
Ange, lingua, glo-ri- ó-si córpo-ris mysté-ri- um,
sangui-nísque pre-ti- ó-si, quem in mundi pré-ti- um fructus
ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti- um.

- Transcription en clé de sol

Pange lin- gua glori- o- si cor- po- ris mys- teri um____
San- gui- nis- que pre ti- o- si, quem in mundi pré- ti- um____
fruc- tus ventris ge- ne- ro- si, Rex ef- fu- dit gen- ti- um

- Le "Kyrie" de la messe "Pange lingua"

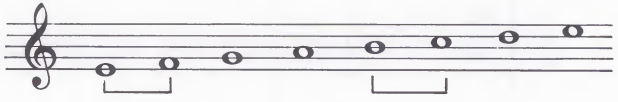


POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE :

- Sensibiliser :

  "au mélange de binaire et de ternaire dans la mélodie grégorienne : toutes les "croches" sont égales. Il n'y a pas de triolet !

  - au mode de Mi : le chanter, le jouer à la Flûte...



- Faire distinguer :
  - les départs fugués :
    . les voix d'hommes d'abord (T + B)
    . les voix de femmes ensuite (S + A)
  - la rythmique du chant grégorien et celle, mesurée, du Kyrie

- Chanter ou jouer à la Flûte la mélodie grégorienne du Pange lingua.

LA RÉFORME PROTESTANTE

La réforme protestante est l'œuvre de M. Luther (1483-1546).

Celui-ci fait d'abord une **carrière monastique, universitaire** et religieuse. Docteur en Théologie en 1512, il est choqué par le spectacle qu'offre l'Eglise.

Il réagit contre **l'abus des Indulgences** en affichant ses thèses à Wittenberg, le 1/11/1517

Il est **excommunié** le 15/6/1520 et est mis au ban de l'Empire le 18/4/1521 par la Diète de Worms (Charles Quint).

Il se réfugie au château de la **Wartburg** à Eisenach. Il y **traduit la Bible** en Allemand.

En 1522, il revient à Wittenberg. Il organise la nouvelle église et élabore une nouvelle liturgie.

Un répertoire littéraire et musical est élaboré par les musiciens de la 1ere génération. Les premiers recueils de chant paraissent en 1524.

Luther attache une **importance capitale au chant** et à l'éducation musicale des jeunes.

La guerre de 30 ans (1618-1648) freinera la production musicale : l'Allemagne en sortira dévastée.

LA MUSIQUE ANTÉRIEURE A LA RÉFORME :

- les cantiques du M.A., les hymnes médiévales
- la monodie des Minnesänger
- la **polyphonie** influencée par les maîtres franco-flamands (R. de Lassus).

LUTHER ET LA MESSE EVANGELIQUE :

- Luther n'abandonne pas systématiquement le **latin** : langue importante dans les études humanistes
- il n'écarte pas immédiatement le **chant grégorien** pour ne pas dérouter les fidèles
- il introduit le **Choral** chanté par l'assemblée : c'est une nouveauté
- il fixe les règles de la "messe évangélique" (1525)
  . textes fixes : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus
  . textes variables : Introit, Graduel, Offertoire, Communion

A partir de 1525, des **recueils** de chants paraissent :
- adaptation d'hymnes et de cantiques antérieurs
- arrangements de psaumes en allemand.

"O COMBIEN EST PLAISANT ET SOUHAITABLE"

Claude GOUDIMEL (1520-1572)
(psaume 133)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 2

Au 16e siècle, la musique polyphonique religieuse est à son apogée. Roland de Lassus, Palestrina, Victoria, en sont les grands noms. C'est alors que les Réformateurs protestants, Luther en Allemagne, Calvin en France, s'attachent à promouvoir une musique plus en rapport avec leur idéal de pureté et de simplicité : le latin est banni, remplacé par la langue vernaculaire ; la polyphonie et les instruments sont exclus du culte.

En Allemagne, Martin Luther, poète et musicien, compose dès 1524 ce que l'on appelle des **chorals**, chants liturgiques en langue allemande, dont les textes sont plus accessibles à l'assemblée, et dont la musique est proche des traditions populaires. Très vite, d'autres musiciens lui emboîtent le pas.

En France, Jean Calvin, peu intéressé par le culte en lui-même, considère que la musique peut avoir des vertus moralisatrices. Il s'entoure donc de poètes parmi lesquels Clément Marot et Théodore de Bèze, pour traduire les 150 psaumes de David et d'autres textes importants ; de nombreux musiciens vont écrire des mélodies et des harmonisations sur ces textes sacrés. Ces psaumes vont très vite devenir des chants de ralliement, des signes de reconnaissance, durant les longues "guerres de religion".

Claude Goudimel est né à Besançon vers 1520. Etabli à Paris au milieu du siècle, il s'intéresse de près à toutes les formes de musique vocale : chansons profanes et spirituelles, messes et motets "catholiques" et, durant ses vingt dernières années, aux psaumes de David, dont il compose deux versions intégrales entre 1562 et 1568. Cette période féconde correspond à son séjour à Metz (1557-1569) où il fréquente la communauté huguenote. Craignant les troubles qui se développent, il émigre avec plusieurs familles messines et s'établit à Lyon. Il y meurt le 28 août 1572, victime de la "Saint-Barthélémy" lyonnaise, quatre jours après la tragédie parisienne.

L'ŒUVRE :

Le Psaume 133 "O combien est plaisant et souhaitable" qui vante les bienfaits de la concorde et de l'entente, est une traduction de Théodore de Bèze (1519-1605), poète et théologien protestant, originaire de Vézelay. En voici le texte :

O combien est plaisant et souhaitable
De voir ensemble en concorde admirable
Frères unis s'entretenir
Cela me fait de l'onguent souvenir
Tant précieux dont perfumer je voy
Aaro, le Prestre de la Loy

(orthographe de l'époque)

L'œuvre est présentée quatre fois dans des versions différentes. Les trois premières font référence à la "1ere manière" de l'auteur : l'harmonie est tout à fait verticale : le texte est très intelligible et l'ensemble revêt un caractère dépouillé voire austère. La quatrième version est plus tardive. Après le dépouillement dû à la stricte observation des préceptes de Calvin, le musicien prend davantage de libertés en s'adonnant au **contrepoint fleuri** : les vers sont ornés de broderies, les voix sont très imbriquées, il n'y a plus ce verticalisme et donc, le texte est moins "lisible" ; mais l'aspect général y gagne en souplesse et en richesse expressive.

Si peu d'éléments musicaux sont directement exploitables avec les élèves, on pourra cependant situer ce musicien dans un contexte historique général. Quant au texte, un minimum d'explications le rendra accessible ; à noter la prononciation **oué** des syllabes **oi** (voy - Loy).

Version 1 : une soprano chante "a capella" cest-à-dire sans harmonisation ni accompagnement instrumental. Aussi le texte et la mélodie sont-ils très apparents.

Version 2 : un ensemble instrumental se répartit les quatre voix, la mélodie étant dévolue à la sacqueboute. On perçoit bien le verticalisme de l'harmonisation "note contre note".

Version 3 : la même harmonisation est reprise, deux ténors chantant le texte. On reconnaît aisément la sacqueboute et la viole de gambe, la flûte et une viole ou un violon.

Version 4 : les départs décalés, les retards et les broderies détruisent le verticalisme précédent. On peut jouer à suivre le texte sur l'une ou l'autre des quatre voix mixtes de l'ensemble, ainsi qu'à repérer les mots sur lesquels on entend des broderies.

POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE :

- On fera découvrir :

- la même longueur de chaque phrase musicale (4 mesures)
- le sens du point d'orgue : respiration
- les phrases rythmiquement semblables

- On pourra frapper le rythme en pensant la mélodie

- On pourra chanter la mélodie ou la jouer à la Flûte à bec, en la transposant 1 ton plus grave, en Ré Majeur.

PROLONGEMENTS :

On fera noter les différences entre le chant grégorien et le choral protestant :
- paroles : latin - langue vernaculaire
- rythme : mesuré ou non ; binaire - ternaire
- mélodie : modale - tonale
- phrasé...

O COMBIEN EST PLAISANT ET SOUHAITABLE
(thème présenté - transposé en Ré M p. 56 du cahier T.P. "élèves").

(Ps. 133)

O com- bien est plai- sant et souhai- ta- ble De voir en-
sembl' en concord'admi- ra- ble Frè- res U- nis s'en-
tre- te- nir. Ce- la me fait de l'onguent souve-
nir Tant préci- eux dont perfu- mer je vois
Aa- ron, le Prêtre de la loi

(Notation moderne d'après enregistrement)

3
MUSIQUE PROFANE

(Le repas au château)

QUAND VEI L'ALAUZETA

XII[e] siècle (Bernard de Ventadour - 1145≃1195)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 3

I - AUTEUR-COMPOSITEUR

Bernart de Ventadour est considéré comme le plus inspiré sinon le plus savant, des troubadours. D'origine humble, il est né au château de Ventadour dans le Limousin et est mort à l'abbaye de Dalin (Dordogne) vers 1200. De ses 45 chansons, 19 sont notées.

"Quand vei l'alauzeta" est une de ses chansons les plus célèbres par son lyrisme et sa mélodie.

II - LA CHANSON

Cette musique, très lente, est rythmée par le tambourin à cordes.

Elle comporte 2 couplets.

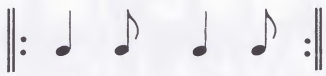
L'instrumentation est la suivante :

- mélodie : flûtet
- ostinato : tambourin à cordes
- bourdon : trompette marine.

III - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

On pourra demander :

- de frapper la pulsation
- de frapper l'ostinato rythmique (percussions corporelles... instruments...)



- de chanter la mélodie.

IV - PROLONGEMENTS POSSIBLES

- se déplacer sur cette musique et trouver une ou plusieurs manières de la "danser"

SIRE CUENS, J'AI VIÉLÉ

Chanson du jongleur Colin Muset - XIII[e] siècle

Cassette 1 FACE B
Audition n° 4

I - L'ŒUVRE

C'est une chanson savante — par opposition à la chanson populaire — de caractère satirique. Elle relate la manière dont le jongleur réclame son dû au comte devant lequel il a joué de la vièle. Dans l'interprétation proposée ici, le sérieux de la situation se cache derrière la fantaisie du jongleur qui présente sa requête avec un comique proche du burlesque.

Cette chanson est utilisée par Adam de la Halle (1237-1286) dans le Jeu de Robin et Marion.

II - L'AUTEUR

Colin Muset a vécu au XIII[e] siècle. Poète-musicien d'origine modeste, il commença sa carrière comme jongleur voyageant dans les régions de langue d'oil, au nord de la France et interprétant d'abord les chansons d'autres trouvères. Peu à peu, son savoir le hissa au rang de ménestrel lui ouvrant l'accès aux châteaux où il organisait les loisirs de ses protecteurs. Il composa lui-même les textes poétiques et les mélodies de ses chansons accédant ainsi à l'état de trouvère.

III - SUGGESTION DE REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

1) Alternance des passages purement instrumentaux et du texte poétique chanté sans accompagnement. Seuls les trois derniers vers sont chantés avec accompagnement instrumental.

2) La musique sert d'introduction à la chanson puis d'interludes entre les strophes avant d'être utilisée en accompagnement de la voix pour conclure.

3) Les instruments sont de 3 types :

- à vent : corne, chalémies, chalumeau
- à cordes frottées : rebec et vièle à archet
- à percussion : tambourins à cordes.

4) La voix masculine et ses qualités expressives : le jongleur fait le pitre, imite la voix de sa femme, joue son rôle d'amuseur public.

5) C'est une chanson sans refrain : les refrains n'apparaissent dans les chansons qu'à partir de 1270.

6) La structure du poème :

- 4 strophes de neuf vers (un vers de 4 pieds placé entre deux fois 4 vers de sept pieds)
- une cinquième strophe de 12 vers

7) La structure mélodique des quatres premières strophes est facile à repérer : A-A-B-C-D.

IV - TEXTE DE LA CHANSON (cf. p. 59 cahier T.P. "élèves").

Pour une meilleure compréhension, nous mettons en regard du texte entendu sur la cassette, une traduction d'après Jean Beck dans "Le Manuscrit Cangé - Paris - Philadelphie 1927".

Sire cuens, j'ai viélé
Devant vos, en vostre ostel :
Si ne m'avez rien doné,
Ne me gages acquités ;
C'est vilanie !
Foi que doi Sainte Marie,
Ensi ne vos sieuré je mie ;
M'aumoniere est mal garnie
Et, ma borse mal farsie !

Sire Cuens, car conmandez
De moi vostre volenté ;
Sire, s'il vos vient à gré,
Un biau don car me donez
Par cortoisie !
Car Talent ai, n'en dotez mie
De raler a ma mesnie :
Quant g'i vois borse d'esgarnie,
Ma fame ne me rit mie,

Ainz me dit : "Sire Engelé,
En quel terre avez esté
Qui n'avez riens conquesté ?
Trop vos estes deporté
Aval la vile !
Vez con vostre male plie :
El est bien de vant farsie !
Honi soit qui a envie
D'estre en vostre compaignie !"

Quant je vieng a mon ostel.
Et ma fame a regardé
Derrier moi le sac enflé
Et ge, qui sui bien paré
De robe grise.
Sachiez qu'ele a tost jus mise
La quenoille ; sanz faintise
Ele me rit ; par franchise,
Ses deux braz au col me lie.

Ma fame va destrousser
Ma Male sans demorer ;
Mon garçon va abuvrer
Mon cheval, et conreer ;
Ma pucele va tuer
Il Chapons, por deporter
A la janse aillie
Ma fille m'aporte un pigne
En sa main par cortoisie...
Lors sui de mon ostel sire
A meolt grant joie, sanz ire,
Plus que nus ne porroit dire.

Sire Comte, j'ai viélé
Devant vous en votre hôtel
Et ne m'avez rien donné
Ni mes gages acquittés
C'est vilenie
Foi que dois Sainte Marie
Je ne vous servirai mie
M'aumonière est mal garnie
Et ma bourse mal farcie.

Sire comte confiez,
A moi votre volonté,
Et si mon chant agréez
Un beau don lors me donnez
Par courtoisie
Il me faut n'en doutez mie
Retournez en ma mesmie (mon foyer)
Si ma bourse est dégarnie
Ma femme ne me rit mie

Mais me dit "Sire Engelé
En quel lieu avez été
Que n'avez rien rapporté ?
Vous avez trop musardé
De part la ville
Trop votre besance plie
Elle est bien de vent farcie
Honni soit qui garde envie
D'être en votre compagnie".

Quand à mon hôtel allé
Puis à ma femme montrer
Par derrière un sac enflé
Et que je me suis parlé
De robe grise.
Sachez qu'elle à au mur mise
La quenouille. Sans feintise
Elle me rit. Par franchise
Ses deux bras au col me lie.

Lors ma femme va vider
Mon sac sans plus demeurer
Mon garçon va abreuver
Mon cheval et l'étriller
Ma servante va chercher
Deux chapons pour me fêter
Et les épices
Ma robe apporte ma fille
En ma main par courtoisie
Lors suis de mon hôtel sire
Et j'y puis chanter et rire
Plus que nul ne saurait dire.

V - TRANSCRIPTION MUSICALE EN NOTATION MODERNE

(cf. p. 58 cahier T.P. "élèves"). - (d'après Jean Beck - Le Manuscrit Cangé - 1927)

Si- re com- te j'ai vié- lé, De- vant
Et ne m'a- vez rien don- né Ni- mes
1.
2.
vous en votr'___ hô- tel tés c'est vi_____
ga- ges ac_____ quit.
le_____ ni_____ e. Foi que dois
Sain- te Ma_____ ri- e Je ne vous ser-
vi_____rai mie m'au- mo- nière est mal gar-
ni- e Et ma bour- se mal_____ far- ci_____ e.

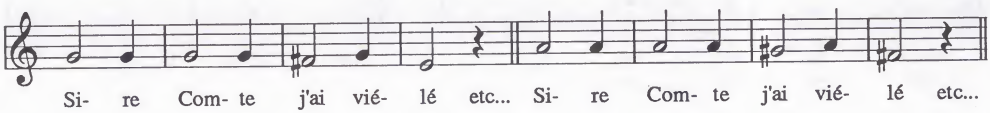
VI - DE L'ÉCOUTE ACTIVE A LA PRODUCTION MUSICALE

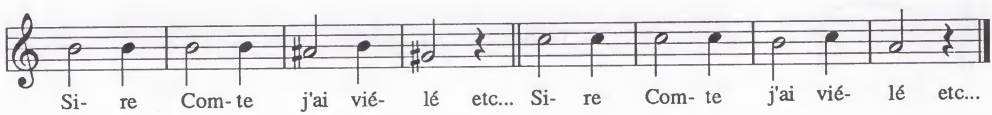
1) Chant

- On pourra apprendre cette chanson sur les paroles de la traduction de Jean Beck

- La mélodie, construite sur un intervalle de pentacorde, se prête à un **jeu de transposition** qui constitue un bon exercice d'extension de la tessiture.

Exemples de transpositions mélodiques pour extension de la tessiture du grave vers l'aigu.





2) Jeu instrumental

- **A la flûte à bec :** sur un tempo plus lent que celui de l'enregistrement, des élèves, même débutants, pourront jouer la mélodie ne nécessitant que la connaissance des doigtés de la main gauche.

- Pour la mise au point d'une séquence musicale plus complète, les **percussions** pourront accompagner la voix et la flûte.

VII - LES PROLONGEMENTS POSSIBLES

1) En musique : approfondissement de la musique médiévale

- chanson profane/chant religieux
- chanson savante/chanson populaire
- instruments médiévaux
- la transcription des musiques au Moyen Age.

2) En histoire : distinguer troubadours, trouvères, jongleurs, ménestrels par leurs origines sociales ou géographiques, leur rôle ou fonction, la nature de leur répertoire, leur importance dans l'histoire et dans l'histoire de la musique.

3) En français :

- structure du poème et assonance des vers
- la poésie et la langue médiévales
- le jeu dramatique au Moyen Age.

LE CONTE DU GRAAL ou LE ROMAN DE PERCEVAL LE GALLOIS

"Chanson de Geste"
Chrétien de Troyes (1160-1190)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 5

I - L'ŒUVRE

Perceval ou le Conte du Graal est un roman écrit par Chrétien de Troyes (1160-1190) connu comme le premier grand poète romancier français.

L'œuvre complète compte plus de 9000 vers écrits en octosyllabes. Elle a été écrite à partir de récits de tradition orale que véhiculaient les jongleurs. Le thème se rattache aux récits légendaires sur la chevalerie : les récits de la Table Ronde. Ces récits ne nous sont connus que par les rédactions tardives sans musique.

L'adaptation qui en est proposée comporte une traduction du texte par Eric Rohmer, cinéaste qui a, par ailleurs, réalisé un film "Perceval le Gallois". L'ensemble Perceval, groupe de musique ancienne dirigé par Guy Robert, a conçu l'adaptation musicale en utilisant des thèmes d'époque et propose une interprétation gardant le ton d'une légende, d'un mythe à la manière de Chrétien de Troyes.

Le disque duquel est tiré l'extrait proposé à l'écoute comprend un livret avec une analyse de l'œuvre qui a largement inspiré ce commentaire.

Signalons encore que le même thème inspirera au XIX^{e} siècle Richard Wagner dans son "Parsifal".

II - L'AUTEUR

Chrétien de Troyes est un poète romancier français du XII^{e} siècle. Clerc lettré, protégé par Marie de Champagne et le Comte de Flandre, il commença sa carrière comme trouvère en écrivant des chansons d'amour.

Une seule de ses chansons nous est connue : sa musique a été utilisée au début de l'extrait choisi. Il a écrit plusieurs romans qui se rattachent tous au "Cycle du Roi Arthur" ou "Cycle de la Table Ronde". "Perceval" est le dernier de ses romans laissé inachevé à la mort de l'auteur. De nombreux auteurs écriront ensuite des continuations à ce roman. Chrétien de Troyes fut traduit et imité dans toute l'Europe. Ses romans ont le ton de la naïveté et intègrent à merveille le rêve dans l'univers quotidien.

III - L'EXTRAIT PROPOSÉ A L'ÉCOUTE

Il s'agit du début de l'œuvre (les 41 premiers vers). Le découpage du texte met en valeur cette particularité de la littérature médiévale : le passage sans transition de la narration directe à la narration indirecte et du parlé au chanté. Le terme de "chœur" s'applique soit à des personnages indéterminés, soit au rôle du "conteur". Pour plus de clarté, le texte est découpé en scènes portant chacune un titre. La première scène s'intitule : "Perceval dans la forêt, la rencontre avec les chevaliers".

L'extrait dure environ 3'30". Après une première écoute de toute la séquence, **on la scindera en deux parties** déterminées par les deux types de musique d'accompagnement afin de procéder à une écoute plus affinée.

Première partie :

PERCEVAL DANS LA FORET, LA RENCONTRE AVEC LES CHEVALIERS

Musique : d'après "D'amors qui m'a tolu", seule chanson connue de **Chrétien de Troyes.** (texte présenté p. 60 dans le cahier T.P. "élèves")

CHŒURS

1 *Ce fut au temps qu'arbres feuillissent,*
2 *Herbes et bois et prés verdissent,*
3 *Et les oiseaux en leur latin*
4 *Chantent doucement au matin*
5 *Et tout être de joie enflamme,*
6 *Que le fils de la veuve dame,*
7 *Dans le grand manoir solitaire,*
8 *Se leva, et ne tarda guère*
9 *Que sur la selle ne se mît*
10 *De son cheval, et qu'il ne prît*
11 *Trois javelots, et tout ainsi*
12 *Pour la vaste forêt partit,*
13 *Et hu et hu et hu et hi !*
14 *Pour la vaste forêt partit.* (bis)

PERCEVAL

15 Ainsi en la forêt il entre
16 Et maintenant le cœur du ventre
17 Pour le doux temps lui réjoui,
18 Et pour le chant qu'il ouï

CHŒUR

19 *Des oiseaux qui joie faisaient*
20 *Toutes ces choses lui plaisaient*

CHŒUR

21 Pour la douceur du temps serein
22 Il ôta au cheval son frein,
23 Et le laissa aller paissant
24 Part l'herbe fraîche verdoyant

PERCEVAL

25 Et lui qui bien lancer savait
26 Les javelots que il avait,
27 Allait autour de lui lançant...

CHŒUR

28 ... L'un en arrière... l'autre avant...
29 Et l'un en haut... et l'autre en bas.
30 Mais il entend parmi le bois...

1ere partie :

On pourra guider l'écoute en la basant sur différents critères :

a) - repérage des voix :

- alternance soliste/chœur
- alternance ou succession soliste masculin/soliste féminin
- narration parlée/narration chantée
- vers 28 et 29 : succession de 4 voix de solistes : homme 1 - femme 1 - femme 2 - homme 2
- voix accompagnées ou non par les instruments.

b) - repérage instrumental

- le gemshorn ou cor de chamois, sorte de flûte construite dans une corne
- le luth arabe
- les appeaux
- les naquaires.

N.B. les textes en italique sont chantés.

Deuxième partie :

PERCEVAL DANS LA FORET, LA RENCONTRE AVEC LES CHEVALIERS (suite)

Musique : parodie d'organum d'après un "Benedicamus Domino"
Anonyme du XIII[e] siècle - Percussions diverses.

PERCEVAL

31 Mais il entend parmi le bois
32 Venir cinq chevaliers armés
33 De toutes armes adoubés

UN CHEVALIER

34 *Et moult grand fracas démenaient*
35 *Les armes de ceux qui venaient*
36 *Car souvent se heurtaient aux armes*
37 *Les branches des chênes et des charmes*
38 *Les lances, les écus heurtaient*
39 *Et tous les Hauberts gémissaient*
40 *Sonnent les bois, sonnent les fers*
41 *Et des écus et des hauberts*

a) - il sera intéressant de comparer cette parodie à l'organum de Léonin "Judae et Jerusalem" et de dégager la différence de caractère entre les 2 extraits en faisant ressortir le ton humoristique donné par l'utilisation d'une telle musique sur un texte épique.

b) - on repérera facilement **les traits caractérisant la parodie :**

- le timbre de voix
- les vocalises

Une analyse plus fine fera apparaître :

- les vocalises sur [a] en introduction puis en accompagnement du chant. Elles sont chantées par le chœur.
- les vocalises sur [E]
  - chantées par un soliste pour terminer le vers chanté par un autre soliste (vers 33 à 40)
  - chantées à 2 voix sur le dernier [E] : superposition d'un son tenu et des vocalises (fin du vers 41)

- **l'accompagnement instrumental.** Il s'agit de diverses percussions, à dominante métallique pour imiter le fracas des armes.

IV - DE L'ÉCOUTE A LA PRODUCTION SONORE

Deux directions possibles :

- **l'écoute de l'accompagnement instrumental** pourra se prolonger par un travail de **fabrication "d'instruments"** similaires, utiles en particulier dans la sonorisation d'autres textes (poèmes - contes - jeu dramatique...).

- **travail vocal :**

. reproduire la **mélodie** des 4 premiers vers et celle des vers 13 et 14. (Cela revient à chanter en mode de ré transposé en Sol).

. s'exercer au **jeu dramatique**, améliorer la diction en relisant les passages en voix parlée

. s'exercer à **créer un "organum"** sur un texte choisi par le maître ou la classe.

V - PROLONGEMENTS POSSIBLES

a) l'aspect littéraire

- les romans de la Table Ronde
- les chansons de gestes
- la légende du Roi Arthur et les chansons populaires traitant du sujet de la Table Ronde de manière humoristique (ex. "Chevaliers de la Table Ronde", "Le Roi Arthur"...).

b) l'aspect historique

- la chevalerie
- le Roi Arthur est un roi **légendaire** du Pays de Galles (fin du V^{e} - début du VI^{e} siècle après J.C.) qui anima la résistance des Celtes à la conquête anglo-saxonne. Ses aventures ont donné lieu aux romans de la Table Ronde.

A ne pas confondre avec :

- Arthur 1er (1187-1203) comte de Bretagne. Prétendant au trône d'Angleterre à la mort de son oncle Richard Cœur de Lion, il fut tué par Jean Sans Terre, frère de Richard.
- Arthur II (1262-1312) duc de Bretagne
- Arthur III (1393-1458) duc de Bretagne, un des meilleurs généraux de Charles VII, combattit les Anglais.

c) découverte d'un autre genre : la satire dans le Roman de Fauvel

DIEU SOIT EN CETTE MAISON

Ballade - Adam de la Halle (vers 1245 -1288)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 6

I - L'ŒUVRE

La ballade "Dieu soit en cette maison" est une chanson poétique et raffinée. Ce genre, très à la mode au XIII[e] siècle, s'inspire des chansons à danser déjà connues au XII[e] siècle en Italie, sous le terme de "Balata".

Peu pratiquée par les troubadours qui utilisent plutôt pour désigner leurs chansons et musiques à danser les termes **"ducties" et "estampies"**, la ballade reparaît chez les trouvères qui nous donnent trois types de chansons à entendre et à danser : **le rondeau, le virelai et la ballade.** Celle-ci devient une forme littéraire fixe se définissant par sa structure où alternent strophes et refrains.

Avant 1270, les chansons à danser - **les lais** - ne comportent pas de refrains et présentent la forme A - A' - B - B'. Le virelai est un lai où revient un refrain ou rechant qui inspirera la ballade très répandue du XIII[e] au XV[e] siècle en Italie, en Espagne et même en Angleterre.

II - L'AUTEUR

Adam de la Halle est né à Arras vers 1245. Dit "Le Bossu d'Arras" par référence à l'infirmité de son père, il est parmi les meilleurs musiciens de son siècle. Il fait un séjour studieux à Paris, haut-lieu de la musique savante. Devenu trouvère, il revient en Artois et suit le Comte Robert II en Italie où il meurt en 1288. **Aussi grand poète que bon compositeur**, il écrit plusieurs jeux, courtes pièces dialoguées à deux ou trois personnages contenant des refrains chantés : le plus célèbre est le **Jeu de Robin et Marion** joué en 1282 à la Cour française de Naples où régnait Charles d'Anjou.

On lui doit également des motets à 3 voix et des chansons en forme de rondeau et de ballade.

Adam de la Halle est considéré comme le plus illustre des trouvères.

III - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

A la version originale écrite en langue d'oïl, nous avons préféré une traduction en français permettant une meilleure compréhension du texte.

1) **La voix** de l'interprète : soprano

2) **L'accompagnement instrumental** : un ensemble de flûtes à bec.

3) **La structure de la ballade :**

	Refrain	Strophe 1	Refrain	Strophe 2	Refrain
Thèmes	A	B - B - C	A	B - B - C	A

IV - DE L'ÉCOUTE ACTIVE A LA PRODUCTION MUSICALE

1 - Apprendre cette chanson en la transposant dans un registre accessible aux élèves de la classe.

a) **Transcription en notation moderne** pour voix d'enfants plus graves que la voix de soprano.

Dieu soit en cette maison — *Adam de la Halle*

Refrain
Dieu soit- en cet- te mai- son Et bien et
3
Couplet
joie à foi- son Mes- si re No- ël
Nous en- voie à ses a- mis Aux
3
a mou- reux bels Et aux cour- tois bien
ap- pris Pour a- voir des pa- ri sis
A dé- vo- ti- on

b) **Texte de la ballade "Dieu soit en cette maison"**

Dieu soit en cette maison
Et bien et joie à foison.

1. *Messire Noël*
Nous envoie à ses amis
Aux amoureux bels
Et aux courtois bien appris
Pour avoir des parisis
A dévotion.

2. *Notre sire est tel*
Qu'il quêterait à l'envie
Et du haut du ciel
Nous avons son lieu choisi
Qui sommes parmi ses fils
Et ses enfançons.

2 - **La jouer** à la flûte à bec — ou sur tout autre instrument — en fonction du niveau des élèves.

Dieu soit en cette maison **(Pour flûte à bec)** *Adam de la Halle*
(thème présenté p. 61 du cahier T.P. "élèves").

refrain
Dieu soit en cet- te mai- son Et
3
Couplet
bien et joie à foi- son Mes- si re
No- ël Nous en- voie à ses a- mis
Aux a mou- reux bels Et aux cour-

V - PROLONGEMENTS POSSIBLES :

1 - En musique :

a) **comparer** cette chanson :

- **à d'autres chansons du Moyen Age** (Ex. : "Sire cuens, j'ai viélé", chanson sans refrain de Colin Muset - début du XIII^{e} siècle)
- **à des chansons de la Renaissance** (Ex. "Mignonne, allons voir si la rose" texte de Ronsard chanté par la même voix de soprano ainsi que "La Guerre" de Clément Janequin et "Perdre le sens devant vous" de Claude Lejeune qui sont 2 chansons polyphoniques).

b) **distinguer la ballade** poème lyrique au Moyen Age :

- **de la ballade instrumentale** qui apparaît à la période romantique et trouve ses lettres de noblesse avec Chopin au XIX^{e} siècle
- **de la ballade, long poème de caractère narratif et légendaire composée au XVIII^{e} siècle** par les poètes allemands du "Sturm und Drang" comme Goethe ou Schiller. Inspirés d'anciens récits populaires, ces poèmes mis en musique par les compositeurs romantiques tels que Schubert, Schumann, Mendelssohn sont chantés avec un accompagnement de piano qui met en valeur l'atmosphère poétique et psychologique du poème.

2 - En français :

On pourra approfondir la structure de la ballade "Dieu soit en cette maison" : forme littéraire, rimes et assonances, disposition des rimes, etc.

DE LOS ALAMOS

(XV^{e} siècle - Anonyme)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 7

A la fin du XV^{e} siècle, l'Espagne connaît une très belle floraison d'une musique de facture simple, mais d'un charme certain (cette musique est celle d'une chanson célèbre : "De los alamos vengo madre").

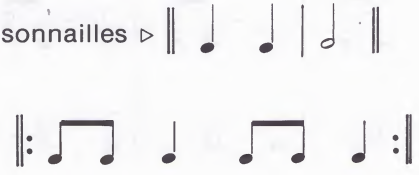
I - INSTRUMENTS

Flûtets - flûte à bec - percussion - timbale - mandore - régale.

II - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

On pourra demander aux enfants :

- de frapper la pulsation
- de repérer la fin d'un couplet : c'est la même phrase qui se répète 2 fois de suite avec une reprise du dernier motif à la fin du couplet.
- de découvrir les instruments qui se rajoutent à chaque couplet :
  - 1er couplet : la mandore + timbale
  - 2^{e} couplet : idem + régale
  - 3^{e} couplet : idem + flûte (2^{e} voix)
  - 4^{e} couplet : idem + flûtet (3^{e} voix) + sonnailles ▷
  - 5^{e} couplet : idem
- de chanter la mélodie
- de frapper l'ostinato de la timbale ▷



III - PROLONGEMENTS POSSIBLES

- flûte à bec et percussions ou autres instruments (cf. partition, page suivante)
- initiation au rythme syncopé :

LOS ALAMOS *(transcription adaptée SOL M. pour flûte à bec)*
(thème présenté p. 62 dans le cahier T.P. "élèves").

Structure du couplet :

1ere phrase : A B

2e phrase : A B B*

Equivalences :

- flûte soprano —▷ chant ou carillon S
- flûte alto —▷ carillon A
- tambourin —▷ bongo - timbale
- tambour de basque —▷ poignée de grelots - hochets

LA GUERRE (ou la Bataille de Marignan)

Clément Janequin (vers 1485-1558)

Cassette 1 FACE B
Audition n° 8

I - LE COMPOSITEUR

Né à Chatellerault (?) vers 1485 et mort à Paris en 1558. Malgré son immense célébrité, on ne sait rien de sa jeunesse et de sa formation sinon que cet ecclésiastique a vécu une longue période de sa vie à Bordeaux (1529). Curé de Brossay en 1532 (Anjou) avant de devenir Maître de la psalette à la cathédrale d'Angers, on le trouve en 1548 curé d'Unverre (diocèse de Chartres) puis en 1549 à Paris. Il est nommé compositeur ordinaire du roi mais il meurt dans la pauvreté.

Elève de Josquin des Prés, il est le premier des grands musiciens qui parle encore une langue que l'on comprend aujourd'hui. Parmi ses œuvres, nous possédons 2 messes à 4 voix, 1 motet, plus de 275 chansons à 3 et 4 voix, des psaumes et chansons spirituelles.

Ses "chansons à programme" (telle "La guerre") lui valent une célébrité européenne. Il peut être considéré comme le Chef de l'Ecole "parisienne" de la chanson, qu'elle soit lyrique, grivoise, narrative ou personnelle. Il symbolise les tendances les plus originales de la Renaissance par sa déclamation, ses procédés expressifs.

Citons : - L'Alouette - Le Rossignol - Le Chant des Oiseaux - La Chasse - Les Cris de Paris - Le Caquet des Femmes - Le Siège de Metz - La Prise de Boulogne...

Attiré vers la nouveauté, le modernisme, il prépare la voie à ses successeurs.

II - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE :

La guerre dite "Bataille de Marignan" est une grande fresque descriptive : c'est un divertissement et non une peinture héroïque.

Chanson à 4 voix mixtes comportant 4 parties aisément repérables :
1) Fanfare - Préparatifs - 2) Arrivée du Roi - 3) La Bataille - 4) La Victoire.

Texte : (présenté p. 63 cahier T.P. "élèves").

Ecoutez tous, gentils Gallois *La victoire du Roi François*	Gallois = bon vivant Les accords parfaits "écoutez" évoquent les trompettes des hérauts et appellent à l'attention. Les voix entrent en "canon" à la quinte (S.A.B.T.)	I - Fanfare préparatifs (2')
Et orrez, si bien écoutez *Des coups rués de tous côtés*	Les syllabes précipitées évoquent les coups. C'est l'annonce du programme.	
Fifres, soufflez ; frappez, tambours ; *Tournez, virez, faites vos tours !*	La musique militaire appelle aux armes. Impression d'une ronde.	

Aventuriers, gais compagnons, *Ensemble, croisez vos bâtons !* *Bandez soudain, gentils gascons !* *Hacquebutiers, faites vos sons !*	Préparatifs. Départ des soldats à pied (la piétaille au M.A.). Rythme lourd à 3 temps.	
Nobles, sautez dans les arçons, *Armés, bouclés, frisés, mignons,* *La lance au poing, hardis et prompts,*	Départ des chevaliers. Le rythme est plus léger.	
Donnez dedans, frappez dedans, *Soyez hardis, en joie mis !* *Chacun s'assaisonne.*	On donne les consignes	
La fleur de lis, fleur de haut prix *y est en personne*	Le Roi arrive - Rythme à 2 temps majestueux, noble	**II - Arrivée du Roi.**
Sonnez, trompettes et clairons *Pour réjouir les compagnons*	La musique militaire stimule les soldats. Rythme à 3 temps léger.	**III - Bataille (3')**
Fan, ferelerelan fan, ferelerelan fan, *Fan, fan, feyne fan, farirarira* *Boutez selle ! fens d'armes, à cheval !* *Tôt à l'étendard !*	Les **onomatopées** imitent l'action, la bataille, la mêlée. Rythme à 2 temps. Ici ce sont les cavaliers.	
Tonnez, bombardes et canons, *Buyez, gros courteaux et faucons,* *Pour secourir les compagnons !*	Rythme lourd à 3 temps l'artillerie est là.	
Von von, patipatoc, von von, patipatoc, *tarirarira la la la, reyne* *tarirarira la la la* *Donnez des horions !*	von von = lourd patipatoc = léger	
Pon pon... zin zin... chipe chope... *Torche, lorgne, trique trac...* *A mort, Tue !... France !*	C'est la mêlée. Les onomatopées font l'effet d'un orchestre. Pon = lourd, Chipe = léger. Rythme à 2 temps	
Courage ! Ils sont en fuite... *Ils montrent les talons...* *Courage compagnons,* *Donnez des horions !*		**IV - Victoire (1')**
Escampe ! Tout est frelore !... *Ils sont confus, ils sont perdus,* *Donnez dessus, frappez dessus...* *Ruez dessus ! Ils sont défaits...*	Escampe = décampons Tout est frelore = tout est perdu Les Suisses Rythme à 3 temps	

Victoire ! Victoire ! Cri de Victoire
Victoire au gentil Valois !
Victoire au noble roi François ! Conclusion très majestueuse.

III - PROLONGEMENTS

- Distinguer les passages en écriture horizontale et verticale...
- Jeux vocaux avec les onomatopées.
  Ferelau/Farirarira/Von von/
  Patipatoc/tarirarira/Zin, zin/
  Chipe chope/...
- Avec les jeux vocaux "jouer" une partie de la bataille :
  enchevêtrement des voix,
  changements de rythmes
- Avec les jeux vocaux, inventer un autre moment de vie qu'une bataille
- Faire chanter les passages suivants :
  sonnez trompettes et clairons
  victoire...
  Farirarirarira

- Texte rythmé, en crescendo :

pp
Oh cavaliers, d'où venez-vous donc ?

mf
Du champ de bataille, sans un sou vaillant

f
Les fusils chargés, et tambour battant

ff
Soldats de misère !

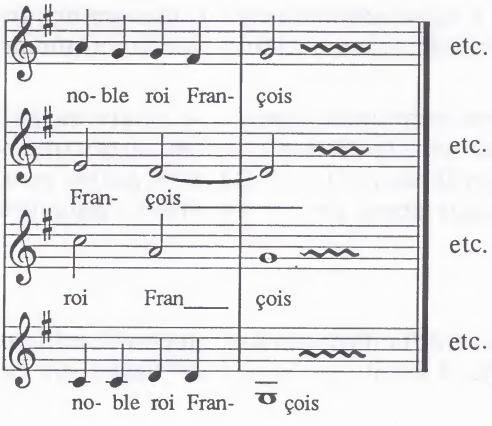
- Lecture rythmique avec contraste d'intensité :

- Initier aux tessitures vocales des voix de choristes (enfants - femmes - hommes)

"La Bataille de Marignan" ou "La Guerre" (JANEQUIN)

S
A
T
B
E_____cou__ tez E_____cou__ tez E_____ cou_
E_____ cou__ tez E_____ _____cou-
E_____ ___coutez
E_____ cou- tez E_____ cou-
tez tous ___gen- tils gal_____ lois_____
tez E- cou- tez gen- tils gal- lois La_____ vic- toi___
E- cou- tez tous gen_____ ___tils gal____lois
tez E_____ cou____tez gen- tils gal- lois La vic__

du no_____ble, du no- ble roi Fran- çois du
re__du_ no- ble roi Fran- çois_____ du no- ble roi
du no- ble roi François du no- ble
toi_____re__du__ no- ble roi Fran- çois, du no- ble roi François du



etc.

etc.

etc.

etc.

Joueurs de vièle et de flûte à la cour (d'après un manuscrit du XIV^e^ de la bibliothèque universitaire d'Heildeberg)

MIGNONNE, ALLONS VOIR SI LA ROSE

Jehan Chardavoine (1537-1580)

Cassette I, FACE B, n° 9

I - L'ŒUVRE :

Fameuse Ode à Cassandre, chanson de Pierre de Ronsard (1524-1585) poète de la Pléiade. Plus connue de nos jours dans la version polyphonique à 4 voix qu'en a donné son contemporain Guillaume Costeley (1531-1606), elle fut pourtant probablement composée sur la mélodie que nous proposons à l'écoute.

II - REPERES POUR UNE ECOUTE ACTIVE

1 - La voix de soprano : l'interprétation d'Ana-Maria Miranda met admirablement en valeur le poème de Ronsard.

2 - L'accompagnement au luth

3 - La structure comprend 3 strophes sans refrain. Chaque strophe comprend six vers octosyllabiques assonancés 2 à 2 sur le schéma suivant : le premier vers rime avec le second, le troisième avec le sixième, le quatrième avec le cinquième soit A - A - B - C - C - B -

Notons encore que A et C sont des rimes féminines : si le e muet final n'est pas prononcé dans la diction poétique, il l'est dans la version chantée, ce qui transforme les vers 1-2-4 et 5 en vers de neuf syllabes chantées. Dans les autres vers, certaines syllabes sont chantées sur deux sons, ce qui maintient l'équilibre rythmique.

III - PROLONGEMENTS

1) Apprendre la chanson : il sera sans doute difficile de l'interpréter en Fa mineur (comme dans l'enregistrement), ce registre étant trop aigu pour beaucoup de nos élèves.

2) La jouer à la flûte à bec (en ré mineur) : (voir p. 63 cahier T.P. "élèves").

Doux et lié
1. Mignonne al- lons voir si la ro- se, qui ce ma- tin avait des
clo- se sa ro- be de pour- pre au so- leil, a poinct per- du ceste ves-
pré- e les plis de sa ro_____be pour- pré- e et son teinct au vos- tre pa- reil

3) travail : - de diction sur le poème de Ronsard
- d'analyse de la structure du texte, de la versification, etc.

Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait desclose
Sa robe de pourpre au soleil
A poinct perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teinct au vostre pareil.

Las ! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne elle a dessus la place
Hélas ! ses beautez laissé choir !
Ha Vrayment marastre est nature
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir

Donc si vous me croyez, mignonne
Tandis que vostre âge fleuronne
En sa plus verde nouveauté
Cueillez, cueillez vostre jeunesse
Comme a ceste fleur la vieillesse
Fera ternir vostre beauté.

4 - faire un travail de reconnaissance du luth en écoutant d'autres extraits de la cassette. Par exemple : La Pavane (Th. Arbeau) - Dieu soit en cette maison.

IV - NOTE COMPLÉMENTAIRE : Pierre de Ronsard - Son influence sur les conceptions musicales de son temps.

Chef de file de la Pléiade, Pierre de Ronsard (1524-1585) joua un rôle déterminant dans l'évolution du langage et de la forme poétiques. Mais plusieurs de ses ouvrages participent également à l'évolution des conceptions musicales de son temps.

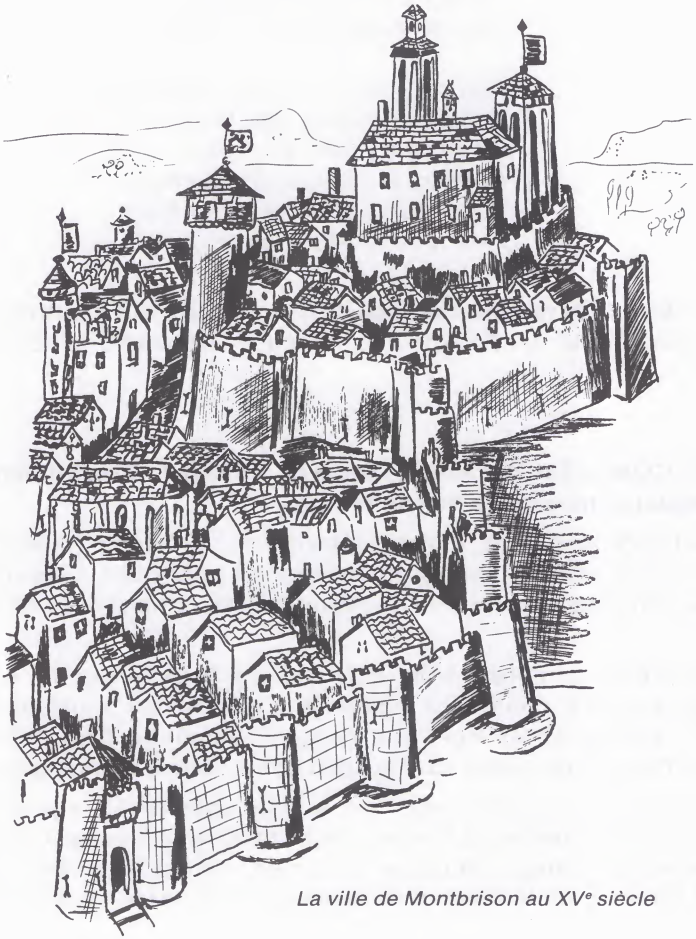
En 1552, paraît son premier livre de sonnets "Les Amours" : c'est le premier recueil de poésies contenant également des textes musicaux. Un second ouvrage "L'abrégé de l'art poétique français" datant de 1565, accorde une large place aux théories du poète sur l'accord entre poésie et musique.

Pour Ronsard, la musique est l'art le plus cher après la poésie. Il éprouve, lui-même un grand plaisir à chanter et à jouer du luth. Il conçoit ses sonnets pour qu'ils puissent être mis en musique : il choisit la coupe des vers, l'alternance des rimes, les rythmes du langage poétique pour faciliter le travail du musicien.

Il invite le musicien à calquer sa phrase sur la phrase littéraire. Cette conception des rapports poésie/musique est entièrement nouvelle. Le texte devient maître d'œuvre : il est le message que véhicule la musique. Les musiciens de l'époque adhèrent à cette conception : il en découle une évolution importante de la chanson polyphonique. Le musicien cherchera à exprimer la force évocatrice des mots et sera à la recherche d'autres techniques de langage musical. Le style polyphonique s'enrichit des apports de l'écriture harmonique : l'interpénétration des deux styles offre de grandes ressources d'expression.

Notons encore que Clément Janequin et Claude Goudimel (cf. fiches consacrées à ces 2 compositeurs) ont collaboré au supplément musical adjoint par Ronsard aux sonnets des "Amours".

D'après Histoire de la Musique
M. Cl. Beltrando-Patier
Editions Bordas Collection Marc Honegger



La ville de Montbrison au XV^e siècle

PERDRE LE SENS DEVANT VOUS

Paroles de J.A. de Baïf - 1532-1589
musique de Claude Le Jeune - v. 1530-1600

Cassette 1 FACE B
Audition n° 10

I - L'AUTEUR ET LE COMPOSITEUR

Claude ou Claudin Le Jeune, musicien protestant, est né à Valenciennes vers 1530 et mort à Paris en 1600. Il fut au service du roi Henri IV après avoir été au service du duc d'Anjou. Quand J.A. de Baïf fonda l'Académie de poésie et musique qui avait pour but de restaurer l'union des deux arts et de faire revivre, dans la langue française, la musique mesurée à l'antique, Claude Le Jeune s'y imposa comme le musicien le plus novateur. Il a été surnommé "Le Phénix des Musiciens". Sa musique est remarquable par son rythme mais elle a surtout exercé une influence posthume. Il pratiqua avec une égale liberté la variété des genres : psaumes, motets, chansons, chansons spirituelles, airs, etc...

L'œuvre de Claude Le Jeune se présente comme une œuvre de synthèse ouvrant la voie aux nouvelles formes du siècle suivant.

II - REPÈRES POUR UNE ÉCOUTE ACTIVE

- chanson polyphonique (à 3 et à 5 voix) - pas d'instruments
- chant (couplet) à 3 voix (S.A.T.)
- rechant* (refrain) à 3 voix et à 5 voix en reprise (S1, S2, A.T.B.)
- frapper le rythme puis écrire le rythme des vers mesurés à l'antique.

une brève ⌣
une longue —

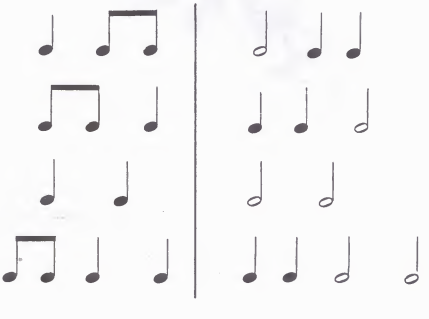
III - POÉSIE MÉTRIQUE

Les Grecs utilisaient, en versification, la poésie métrique. Celle-ci est fondée sur le groupement des syllabes en pied : alternance de longues et de brèves :

En voici quelques modèles :

Pulsations binaires :

- Dactyle : — ⌣ ⌣ =
- Anapeste : ⌣ ⌣ — =
- Spondée : — — =
- Ionique : ⌣ ⌣ — — =



Pulsations ternaires :

- Iambe : ⏑ – = ♪ ♩ | ♩ 𝅗𝅥
- Trochée : – ⏑ = ♩ ♪ | 𝅗𝅥 ♩
- Tribraque : ⏑ ⏑ ⏑ = ♫ | ♩ ♩ ♩

IV - PROLONGEMENTS

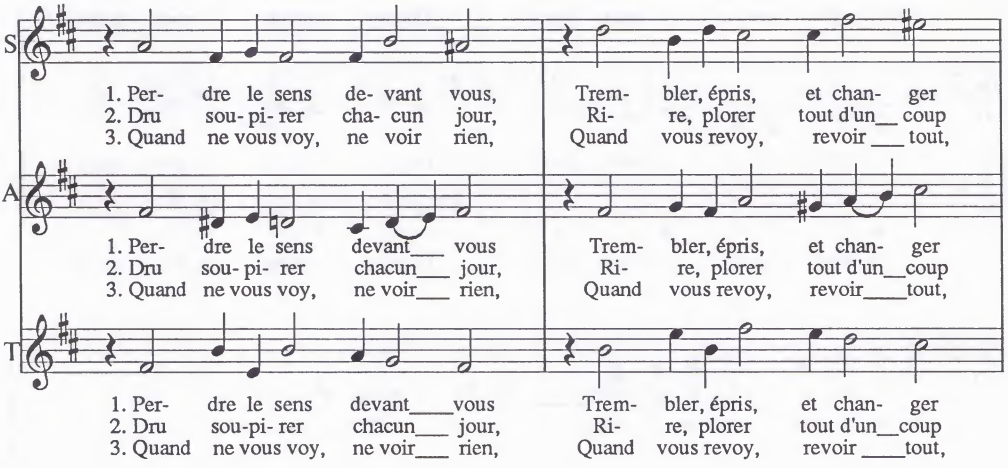
- dire un texte sur le canevas rythmique de la musique mesurée à l'antique
- écrire le texte avec les signes rythmiques grecs : – ⏑
- chanter d'autres œuvres de Claude Le Jeune

Le printemps - Qu'est devenu ce bel œil
Ma mignonne si c'était... 150 psaumes de David harmonisés à 3 et 4 v.
Le dodel cacorde... La belle Aronde

d'après Bréviaire d'Isabelle de Castille
Flandre v. 1497

Perdre le sens devant vous (cf. p. 64 et 65 cahier T.P. "élèves").

CHANT à 3


S
1. Per- dre le sens de- vant vous, Trem- bler, épris, et chan- ger
2. Dru sou- pi- rer cha- cun jour, Ri- re, plorer tout d'un__ coup
3. Quand ne vous voy, ne voir rien, Quand vous revoy, revoir ___ tout,
A
1. Per- dre le sens devant___ vous Trem- bler, épris, et chan- ger
2. Dru sou- pi- rer chacun___ jour, Ri- re, plorer tout d'un__coup
3. Quand ne vous voy, ne voir___ rien, Quand vous revoy, revoir____tout,
T
1. Per- dre le sens devant____vous Trem- bler, épris, et chan- ger
2. Dru sou-pi- rer chacun___ jour, Ri- re, plorer tout d'un__coup
3. Quand ne vous voy, ne voir___ rien, Quand vous revoy, revoir ____tout,

Tein et re- gard__ et___ main- tien
Es- pé- rer en___ dé___ ses- poir :
Au- tre sou- las__ ne___ cher- cher :
Tein et re- gard___ et main- tien :
Es- pé- rer en____ dé- ses- poir :
Au- tre sou- las____ ne cher- cher :
Tein et re- gard____ et main- tien :
Es- pé- rer en_____ dé- ses- poir :
Au- tre sou- las_____ne cher- cher :

RECHANT à 3

D'où vient ce- la, je vous prie ? Dequoy, coment, et pour- quoy ?

D'où vient ce- la, je vous prie ? Dequoy, coment, et pour- quoy ?

D'où vient ce- la, je vous prie ? Dequoy, coment, et pour- quoy ?

Di- te le moy, di- te le moy, _____ je vous _____ prie.

Di- te le moy, di- te le moy, _____ je ____ vous prie.

Di- te le moy, di- te le moy, _____ je ____ vous prie

Musiciens et chanteurs à la cour
(d'après un manuscrit du XIV^e^ de la bibliothèque universitaire d'Heidelberg)

Notes complémentaires.

Nº 1564
ISBN : 2.9052.17.30.8